QUADRANTE

MASSIMO BONTEMPELLI · P. M. BARDI: DIRETTORI

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA · ANNO XIII

SOMMARIO DI

MARZO XIII

ABBON. ANNUO L. 50 · UN NUMERO L. 5 · C. C. POSTALE

PARTECIPATE AL CONCORSO

SECURIT

30.000 LIRE DI PREMI

QUADRANTE 23

Direttori:
MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI
Direzione: Roma, via Frattina, 48, 62959
Ammin.: Milano, corso Roma 101, 50530
Abbonamenti: via Moscova 60, 66573
Concessionari esclusivi per la vendita: A. e G. Marco, San Damiano 3, Milano
Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100
Un numero lire 5 - Conto Corrente Postale

SOMMARIO
(Marzo XIII)

L'ARCHITETTURA DI MALTA PRIMA DI CRETA

L'astronomo scopre col calcolo l'esistenza di astri celesti ancora invisibili all'occhio umano, per quanto questo venga coadiuvato dai più potenti mezzi meccanici costruiti all'uopo dall'ottica moderna. E di tale astro, supposto, ma nello stesso tempo reale, crea tutta la vita, intuendone la proprietà, determinandone le leggi che regolano il suo moto e stabilendo anche i rapporti di dipendenza tra esso e gli altri visibili corpi celesti roteanti nell'immensità del firmamento.

Con analogo processo mentale potremmo tentare l'identificazione del misterioso focolare di cultura da cui Malta attinse la prima scintilla che poi si tramutò ed espanse in sì mirabile e vasta fiamma.

A noi certo interesserebbe rintracciare un centro di fiorenti manifestazioni di età più antica che quella neolitica maltese: per esempio un focolare di sviluppate forme paleolitiche — o al massimo appartenenti al periodo di transizione tra il paleolitico e il neolitico — simili, in embrione, a quelle neolitiche maltesi; ma resta impossibile al giorno d'oggi identificare con sicurezza il centro culturale da cui Malta primitiva attinse le primitive forme della sua cultura. L'andare alla ricerca di esso — attese le nostre attuali scarse conoscenze del mondo più antico — equivarrebbe soltanto a uno sfoggio di ipotesi. Per ora si può soltanto supporre che anche Malta abbia avuto dal di fuori, da un focolare di età paleolitica, realmente esistito ma a noi ancora ignoto, il germe vitale della sua civiltà primitiva, germe che Malta accolse, coltivò e portò a grande sviluppo in età neolitica.

Questa affermazione costituisce già un risultato, del quale, al momento presente, conviene restare soddisfatti, in attesa che nuovi apporti delle future ricerche ci permettano di procedere più oltre nella via della soluzione del quesito. Del resto, non è certo questo un caso isolato in archeologia.

Per portare un esempio analogo, non occorre allontanarci troppo da Malta, nè come spazio, nè come periodo di tempo durante il quale il fenomeno appare. Mi rivolgo alla Sicilia tanto vicina, e al materiale siculo pure di età neolitica; più specificamente a quegli esemplari vascolari di provenienza esotica trovati a Matrensa. Essi, per tecnica, forma, ornato e stile non hanno assolutamente nulla in comune con la ceramica indigena trovata nello stesso luogo. Varie e tutt'altro che plausibili sono state le spiegazioni date. Ritengo che la migliore sia ancora quella del cartellino posto, nel Museo di Siracusa, davanti a tali esemplari esotici: «Vasellame di provenienza transmarina». Cioè vasi che rivelano una civiltà, a noi ancora ignota, colla quale la Sicilia fu in relazione.

Se è veramente esistito il ponte eurafricano collegante Malta tanto alla Sicilia quanto all'Africa, e accolto pure come vero che esso sia emerso durante l'età paleolitica (pleistocene), si potrebbe giungere alla ipotetica conclusione che dall'Africa, traverso questo momentaneo collegamento terrestre, possano essere giunti a Malta gli embrioni della sua cultura mediterranea.

E la fantasia — indispensabile, ma talvolta pericolosa alleata durante il periodo di ricerca — spingerà forse taluno a formulare congetture e addirittura a dire il nome di un'altra terra ipotetica. Così cni penserà alla sommersa Atlantide; taluno riprenderà l'ipotesi della Lemuria; altri ancora rileggerà, in Ovidio, il mito di Fetonte, e crederà di trovarvi gli echi remotissimi di una civiltà africana, un dì fiorentissima, scomparsa poi per l'inaridimento della sua sede. Ma per quanto attraenti possano essere, queste, per ora, non sono altro che poetiche immaginazioni.

Durante l'età della pietra, a Malta, appaiono determinati tipi di costruzioni, alcuni particolari di tecnica architettonica e certi motivi ornamentali, che sono anteriori a quelli più o meno analoghi sviluppatisi in altre terre del Bacino Mediterraneo anche se talvolta ci appaiono tipologicamente più evoluti che questi ultimi.

Si ritiene generalmente che la forma primitiva degli ambienti chiusi, costruiti con pietra, sia stata la circolare, essendo simile alla forma della capanna che era pure rotonda, però formata con pareti di rami intrecciati talvolta intonacati con mota. Segue cronologicamente la pianta ellittica od ovale, la quale rappresenta la forma tipica della fase di transizione all'ultima, la più evoluta, la più definitiva, quella quadrata o comunque rettangolare. Orbene, a Malta, già in pura età neolitica esistono tutte e tre queste forme, per quanto quella circolare e anche quella ellittica a unica cella siano piuttosto rare, di tipo già lontano dalla primitiva capanna perchè è molto evoluto. Inoltre i tipi circolare ed ellittico monocellulari sono rappresentati soltanto da modelli antichi o da disegni di costruzioni ora scomparse.

Vi è pure la pianta rettangolare, quella cioè che altrove risulta più tardi, soprattutto poi se già così ben organica come quella maltese. A Tarscien infatti si trovò un modello della pianta non di un solo ambiente rettangolare (come al massimo sono le costruzioni di più antica data fin qui trovate in altri paesi), ma addirittura di un vero e proprio palazzo, che ho pensato possa essere stato la reggia, l'*anaktoron*.

Tralasciando tutte le questioni alle quali tale modello dà luogo riguardo alla origine della casa mediterranea, si può subito affermare che in esso si scorgono particolari architettonici di primissima importanza. Per esempio la sala grande centrale può essere considerata come un *mégaron* miceneo preceduto da una specie

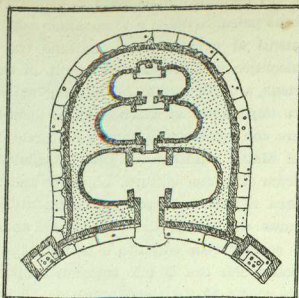
di vestibolo costituito da due ante.

Ciò premesso — e accolta come vera la derivazione, da tutti ammessa, della forma del tempio greco da quella del *mégaron* miceneo — ne deriverebbe che, qualora si voglia spingere più oltre l'indagine e risalire fino al primitivo prototipo del tempio greco, occorre rivolgerci alla sala centrale della casa maltese.

I vari vestiboli mostrati da questo modello di Tarscien hanno i muri delle ante terminanti a T, oppure a croce, poichè l'estremità del muro, che avanza libero dal corpo di ciascuna stanza, si allarga improvvisamente quasi come per l'aggiunta di un altro piccolo tratto di muro a esso normale. I monumenti sacrali presentano altri tipi di simili testate di muri avanzantisi liberi dal corpo della costruzione: si tratta cioè di ante vere e proprie. Anche a questo proposito mi domando se posso ritenere che l'anta abbia avuto origine a Malta. Certo non ricordo ante di più antica data di quelle maltesi e talmente varie per tipo.

Generalmente si crede che l'anta sia derivata dal rivestimento ligneo delle testate esterne dei muri; ma a Malta, anzichè il legno, c'è proprio la pietra, come di pietra è tutto il restante muro; e, soprattutto, qui l'anta è di età neolitica, mentre altrove — a Troia per esempio — compare nell'inoltrata età del rame e forse già in quella del bronzo. Inoltre nei monumenti maltesi vi sono degli esempi di ante di tipo assai più semplice, quali quelle in cui il lastrone posto contro la testata del muro è largo quanto il muro stesso. Il caso più semplice poi è fornito da una base posta contro la fine del muro o contro un piedritto.

Procedendo oltre in questa disamina, siamo noi autorizzati a ritenere che a Malta, prima che altrove, sia apparsa l'esedra? Questa creazione maltese mi sembra abbastanza probabile, in quanto l'esedra manca nei templi primitivi, in quelli monocellulari, ellittici, e nei recinti circolari; è presente invece nei templi già costituiti, bicellulari, ove è di larghezza eguale, o quasi tale, a quella del tempio; infine, nei monumenti più recenti (età cuprolitica) si sviluppa assai, protraendo le estremità laterali delle ali assai oltre la larghezza del monumento. Le «tombe dei giganti» della Sardegna hanno l'esedra appunto così sviluppata e anche più: appartengono alla piena età dei metalli.

D'altra parte mi sembra pure abbastanza conforme al vero questa spiegazione: l'esedra sta ai monumenti circolari come

Ricostruzione ideale d'un tempio.

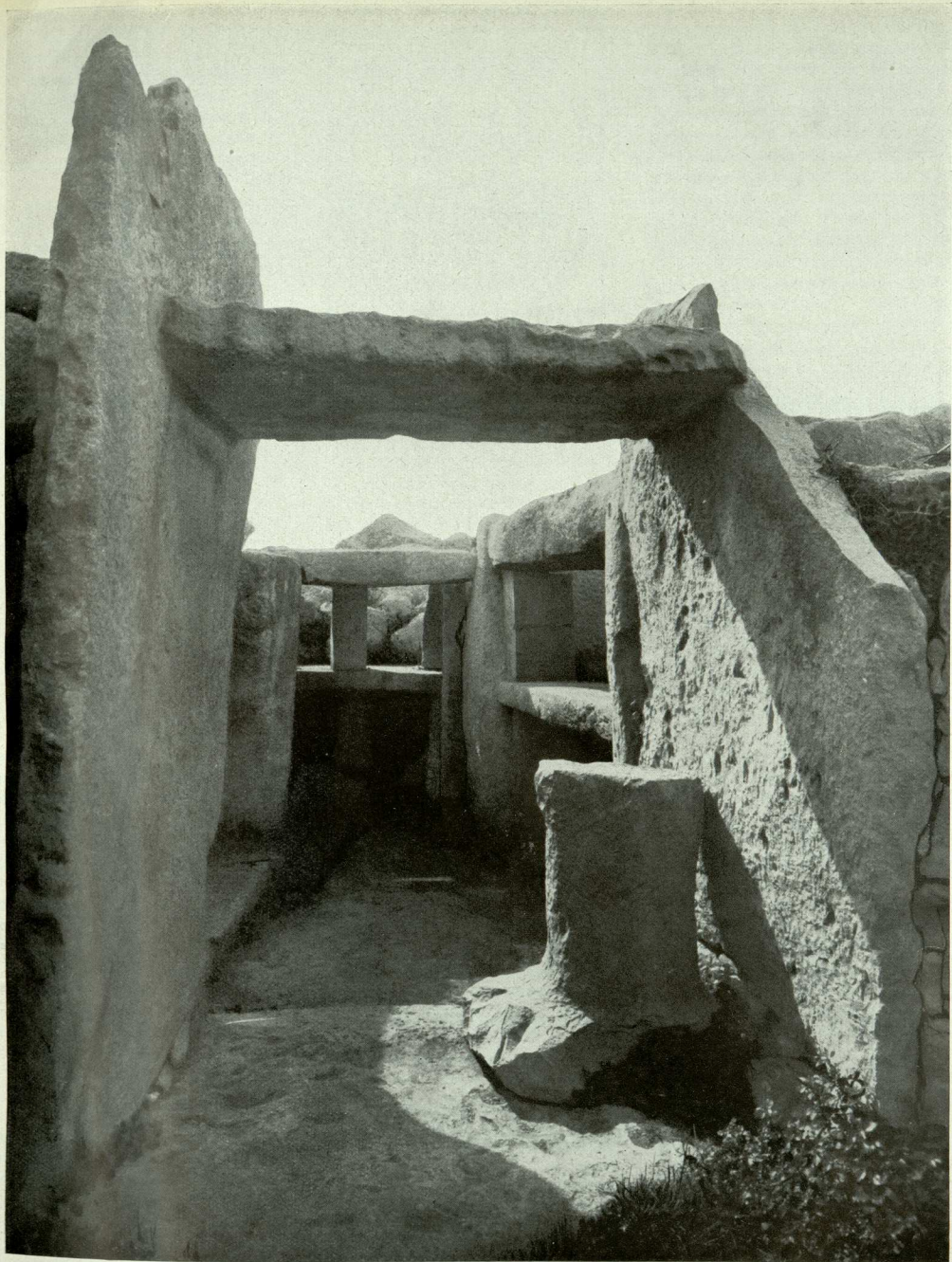
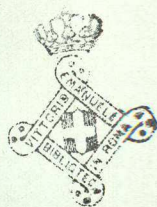
le ante stanno a quelli rettangolari. Allo stesso modo che il tipo di costruzione circolare precede, almeno tipologicamente parlando, quello rettangolare, così pure l'esedra è di tipo anteriore alle ante. In ultima analisi, le ante di una costruzione rettangolare mi appaiono quasi una trasformazione, in senso rettilineo, delle due ali curvilinee costituenti l'esedra di un monumento circolare o ellittico. Alcune delle più antiche costruzioni megalitiche della Sardegna, quali le tombe dei giganti, hanno l'esedra ai lati della facciata, mentre altri monumenti, appartenenti all'inoltrata età del bronzo — per esempio, il pozzo sacro di Santa Vittoria a Serri — hanno appunto un'esedra rettangolare, o ante che dir si vogliano.

Non meno interessante, è dal punto di vista cronologico e tipologico, la volta, propria ai templi maltesi. In linea generale essa è del tipo così detto a falsa volta o ad aggetto. I filari sono disposti perfettamente orizzontali, come appunto sono comunemente nelle volte di questo genere, tra le quali eccelle il tipo di *tholos* comune all'architettura cretese, egea, micenea, non che a quella etrusca.

Ma a Tarscien si nota un fatto quasi unico rispetto anche agli altri monumenti maltesi. Si è visto cioè che, accanto alla volta ad aggetto, o falsa volta che dir si voglia, esiste pure un embrione della volta reale. Questa particolarità costruttiva è molto importante per la storia dell'architettura nei riguardi della genesi della volta, mostrandoci essa una fase di transizione tra la falsa volta e quella reale. E' certo sorprendente il tentativo fatto da genti, appartenenti alla età della pietra, di costruire volte reali. E del resto non si può neppure escludere che i neolitici maltesi fossero riusciti a costruirle. Non certo io mi meraviglierei della cosa, atteso l'alto concetto che mi sono formato di questi costruttori, primitivi più per l'età in cui vivevano che per le forme della loro civiltà.

Gli antichi abitatori di Malta, fin dall'età neolitica, si posero dunque il problema di coprire grandi spazi impiegando la minor quantità possibile di materiale costruttivo, e riuscirono nell'intento poichè le celle ellittiche di qualche tempio — a Tarscien e nel tempio più antico della Gigantia — misurano metri 20 di diametro maggiore, metri 10 di diametro minore, e hanno muri dello spessore variante da 1 a 2 metri a seconda dei casi. Si pensi per contrario agli altri monumenti megalitici (nuraghi, sesi, talayots, ecc.), enormi ammassi di pietrame, entro i quali un basso e stretto corridoio dà accesso ad una minuscola cella centrale. E sì che questi monumenti sono pure megalitici come tecnica, e posteriori ai templi maltesi come cronologia relativa e assoluta. Roma soltanto — neanche la Grecia — risolse meglio questo problema del rapporto tra lo spazio da coprire e la quantità di materiale da impiegare, problema che è poi quello fondamentale per l'architettura di tutti i tempi e di tutti i paesi.

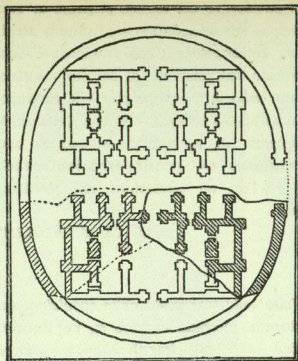
Molte sono ancora le forme architettoniche che s'incontrano per la prima volta a Malta nei templi neolitici. Così la colonna, per quanto ancora rudimentale e piccola, è posta a sostegno di mense, mentre nell'ambiente mediterraneo, finora, si era ritenuto che essa fosse apparsa per la prima volta soltanto in piena età dei metalli, a Creta o in Ispagna. Il colore dato ad ornamento delle pareti esiste negli stessi templi di età della pietra; in alcune lastre al colore rosso, più comune, è associato anche il colore bianco, che riempie dei bucherelli, venendo in tal modo a raggiungere un effetto policromo. I lastroni ortostatici sono belli, ben disposti e su di essi corrono le regolari assise di parallelepipedi. La scala è già nota, per quanto sia ripida, e talvolta qualche gradino sia stato ricavato in un solo blocco di pietra. Non ultima particolarità da osservare nei templi è l'orientazione dell'asse principale.

Bastano, e mi pare ad usura, i detti particolari costruttivi per avvalorare l'affermazione che a Malta occorre parlare di scienza architettonica, perchè i suoi monumenti furono innalzati secondo vere regole d'arte. Tecnica ed estetica furono fuse in un connubio perfetto da cui sortirono capolavori — che restano tali anche per l'architettura non soltanto di età neo-

Tempio di Mnaidra: recesso con stipi per conservare le offerte

litica — mentre altrove, durante la stessa età, si costruivano poco più che modeste capanne.

Che se poi si passa all'esame delle altre forme di civiltà che non siano le architettoniche, sempre di età neolitica, si troverà che la tesi enunciata e svolta in questo paragrafo continua a reggersi in pieno.

La scultura ha forme plastiche ben costituite; mostra che gli artisti avevano conoscenza dell'anatomia umana, e, volendo, la sapevano esprimere; presenta poi dei tipi differenti: quello che ho chiamato «aulico» o stilizzato, e l'altro «popolare» o veristico. Le statuette neolitiche di altri paesi invece sono quasi degli informi mostricciattoli; l'isola di Creta soltanto — però in età del bronzo — produrrà statuette veramente di grande interesse e bellezza, quale è, per esempio, la famosa «Dea dei serpenti». E del resto, anche riportandoci a certe forme plastiche del periodo poco anteriore al classico, e nello stesso territorio greco, noi sappiamo dell'esistenza di immagini certo poco adorabili delle divinità: alludo agli *xoana*, amorfe statue adorate dai non lontani proavi di coloro che videro nei templi lo Zeus e l'Atena di Fidia.

Nell'ornato trionfa la spirale. Varia nei motivi, flessuosa nel *ductus*, libera nelle forme, ricoprente gli altari o incisa nei vasi si presenta talmente bella, sviluppata e frequente che ci trasporta col pensiero in pieno ambiente egeo. E' forse Malta la patria d'origine di questo motivo ornamentale tanto amato dalle genti mediterranee? Perchè non poter tradurre in affermazione questa domanda? Si rifletta che a Malta il motivo a spirale è frequentissimo, sviluppato e vario per tipi; è di età neolitica mentre altrove, nel Mediterraneo, è per lo meno di età del rame. Esso scompare in età cuprolitica, e in età del bronzo è sostituito dal motivo ornamentale «a greca», il quale potrebbe venir considerato quasi come una trasformazione ad angoli e linee rette della spirale.

Tra gli altri motivi decorativi ricorderemo il fregio detto a sbarre e ovuli. Gli stessi termini usati per esprimere questo tipo ornamentale richiamano alla mente quelli quasi più di età classica che preclassica. E difatti fra questo fregio e quello proprio all'ordine dorico la differenza è più nei particolari (triglifi anzichè «monoglifi», e metope liscie od ornate diversamente) che nell'aspetto d'insieme. Infine vi è pure un motivo ornamentale a «cani correnti» o ad «onde di mare» che dir si voglia.

Ricostruzione della pianta di palazzo.

Nella ceramica poi troviamo forme di vasi molto caratteristiche, ma, nello stesso tempo, proprie ad altre civiltà di più tarda fioritura. Basta per tutte ricordare quelle a doppio tronco di cono con risega. Una scoperta fatta in Calabria (a Torregalli) li mostra già dell'età del ferro e il vaso «villanoviano» delle necropoli bolognesi è pure dell'età del ferro (IX sec. circa a. C.). Si pensi di quanti secoli li precedono i prototipi maltesi, i quali, inoltre, sono più fini e più grandi. E a proposito di grandezza di vasi testacei occorre non dimenticare quel recipiente di finissima fattura che ha quasi un metro di diametro, e altri, più rozzi, raggiungenti oltre un metro e mezzo di altezza ed altrettanto di diametro.

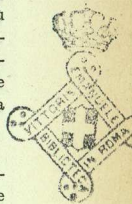
Gli ornamenti poi della ceramica sono assai vari e notevoli, sia nei motivi decorativi, sia nello stile. Vi sono infatti motivi di tipo geometrico primitivo; quelli ottenuti con fasce di bel color rosso risaltanti sul nero della parete vascolare; quelli tolti dal regno vegetale, e alcuni da quello animale: altri ancora riproducenti il disegno di fregi a rilievo degli altari. Negli ornamenti lo stile è in genere stereotipato, convenzionale, freddo, ma vi sono anche esemplari che lo presentano libero. C'è anche qualche esempio quasi di vera composizione decorativa. Un frammento già visto presenta una scena agreste: due tori pascolanti nei campi (vi è tra di essi un albero). Come non pensare — naturalmente soltanto per analogia del motivo ornamentale, e di soggetto — alla rappresentazione di una delle due stupende coppe d'oro, di arte cretese (trovate a Vafiò) la quale mostra placidi tori al pascolo?

E dai manufatti passando alle forme religiose, quanta meraviglia non desta il trovare in così lontana età riti già ben definiti, l'oracolo, la divinazione per mezzo o degli animali sacri o dell'incubazione, la costituzione della stirpe sacra, l'ordine dato alla collocazione degli oggetti, gli speciali ambienti nei templi per i diversi tipi delle offerte, la cura delle malattie, e forse persino il sacrificio del toro, del montone e del porco, cioè una specie di *suovetaurilia* proprio al grande rituale delle genti mediterranee di età storica?

Chiuderemo questo elenco col ricordo del tipo della veste maltese di età neolitica. Essa — composta di stoffa tessuta, adorna di specie di ricami e di pieghettatura — copre il corpo umano dai fianchi fino ai polpacci o ai piedi. E' la forma di vestiario mediterraneo, che a Creta, più tardi, incontriamo ancora ma più evoluto: talvolta, nelle donne sale fino all'altezza delle mammelle. Del resto anche una figurina maltese presenta una vera tunica scollata provveduta di maniche.

A Malta, oltre alle costruzioni innalzate per scopi sacrali, vi sono anche quelle che vanno ritenute di uso profano. Queste ultime, siano di carattere pubblico o privato, possono venire distinte in tre tipi. Il primo di essi, che per forma e semplicità, ci appare il più antico, è costituito da un semplice recinto, senza divisioni interne. Il secondo tipo che, come il precedente, ci è pervenuto soltanto traverso disegni, consiste in una costruzione quasi rettangolare composta di due ambienti. Il maggiore di essi ha un'absidiola interna, posta di contro l'ingresso; dietro ad essa il muro esterno della costruzione è curvilineo.

Il terzo tipo, il più notevole di tutti, è rappresentato dal resto di modello di *anaktoron*. Il tentativo di ricostruzione ha dato risultati eguali tanto partendo dal presupposto che la parte conservata costituisse un quarto dell'intero oggetto e quindi anche dell'edificio, quanto sviluppando la curvatura ellittica del tratto di contorno bene conservato del modello. Ne è risultato un edificio costituito dalle seguenti parti: piattaforma — o *podium* che dir si voglia — di forma ellittica, alquanto alta; muro composto di grossi e regolari parallelepipedi, che partendo dalla base della piattaforma continua al disopra; in tale muro — in uno dei due tratti dell'ellissi ove la curvatura è me-

no accentuata — si apre l'ingresso; questo è largo, e a entrambi i lati ha una specie di pilastro di rinforzo — o testata — di spessore maggiore che non quello del restante muro; oltrepassata la soglia, vi è uno spazio irregolare determinato dalla forma rettangolare dell'insieme degli ambienti contenuto nel campo del muro ellittico; poi, si accede alla corte centrale, che, in confronto alla lunghezza, è piuttosto stretta; lungo i lati maggiori della corte vi è una specie di portico; questo è costituito da una serie di ambienti del tutto aperti verso la corte, del tipo *in antis;* possono venire considerati come dei vestiboli; in fondo ad alcuni vestiboli si apre infatti la porta che conduce alle camere; tali camere sono di diversa ampiezza, tutte rettangolari, provvedute di porte aperte, con evidente intenzione, in svariate posizioni; la maggiore di queste camere è quella centrale: è una vera sala; essa comunica direttamente con la corte per mezzo del vestibolo e, mediante porte laterali, cogli ambienti secondari; finalmente, questi sono in comunicazione tra loro e anche direttamente con la corte.

Dalla figura, dal disegno ricostruttivo e da questa sommaria descrizione appare chiaro che siamo davanti a un edificio vero e proprio. Basta pensare che esiste una corte centrale che divide in due ali il corpo della fabbrica, e dà accesso, traverso ambienti intermedi — vestiboli — alle stanze interne, delle quali la centrale è la maggiore; inoltre un robusto muro ellittico circonda e protegge tutto l'edificio. Questa forma di costruzione, anche se ancora abbastanza semplice nelle parti (corte, vestibolo, sala centrale, stanze accessorie), risulta assai organica nella distribuzione di esse, provvista di comunicazioni disposte opportunamente, e anche alquanto pratica, poichè gli ambienti erano arieggiati, protetti per mezzo del vestibolo dai cocenti raggi solari. In qualunque ora della giornata era possibile stare all'aperto protetti dal sole, cercando rifugio sotto uno dei due opposti portici.

Per quanto possa apparire molto sorprendente che in età neolitica potesse esistere una siffatta costruzione, e sebbene possa pure sembrare eccessivo tutto il valore dato al frammento di modello, conviene tuttavia ritenerlo autentico, di età neolitica e appartenente alla civiltà dei grandi templi. Infatti, dal punto di vista stilistico, esso concorda cogli altri oggetti neolitici; inoltre fu trovato a contatto col pavimento del tempio centrale di Tarscien — strato neolitico —; infine la struttura rettangolare degli ambienti è confermata dall'esistenza di consimili costruzioni delle quali purtroppo ora rimangono soltanto i disegni, e anche dalla reale esistenza di ambienti rettangolari che continuano ad apparire in taluni templi di età un po' posteriore alla neolitica pura.

LUIGI M. UGOLINI

Nella sede tranquilla delle cognizioni catalogate, morbido cuscino su cui la dottrina si riposa impolverandosi, giunge Luigi Ugolini (Malta, Origini della civiltà mediterranea - Libreria dello Stato, ed.) *a portare colla sua scoperta la necessità — molto scomoda per taluni — di una revisione totale di quanto si riteneva ormai fisso e immutabile.*

Malta è il centro originario della civiltà mediterranea. Da quest'isola si sono irradiati verso la fine dell'età della pietra, le principali forme di civiltà proprie a tale periodo.

Malta toglie a Creta un primato che era ormai considerato indiscutibile, avvalorando così le conclusioni a cui erano giunti gli antropologi moderni e cioè che la civiltà e forse anche la gente di razza mediterranea, entro il bacino di questo mare avrebbe seguito un cammino da occidente verso oriente anzichè da oriente verso occidente come sin qui si era ritenuto. La civiltà rappresentata dai monumenti e dai materiali scoperti appartiene sicuramente all'età della pietra come lo hanno dimostrato chiaramente la stratigrafia dello scavo di Tarscien e lo confermano la natura del materiale, la lavorazione delle pietre dei templi e gli oggetti esotici trovati nello strato neolitico e in quello sovrastante, il cuprolitico, della necropoli di Tarscien.

Tale civiltà, così varia, rigogliosa, interessante sotto ogni aspetto, colma in modo perfetto la lacuna che alimentava le varie teorie sulla nascita e lo sviluppo della civiltà mediterranea. Malta diventa così l'anello di congiunzione fra le manifestazioni del lontano periodo paleolitico e la grande civiltà di Creta e di Micene.

La sua posizione geografica si arroga la centralità di un tale movimento impossessandosi di tutte le facoltà propulsive che sono proprie di una civiltà irradiatrice. Si fa depositaria di una mentalità naturalmente collegata al clima, per cui vengono espulse tutte le altre inframettenze di ordine etnico.

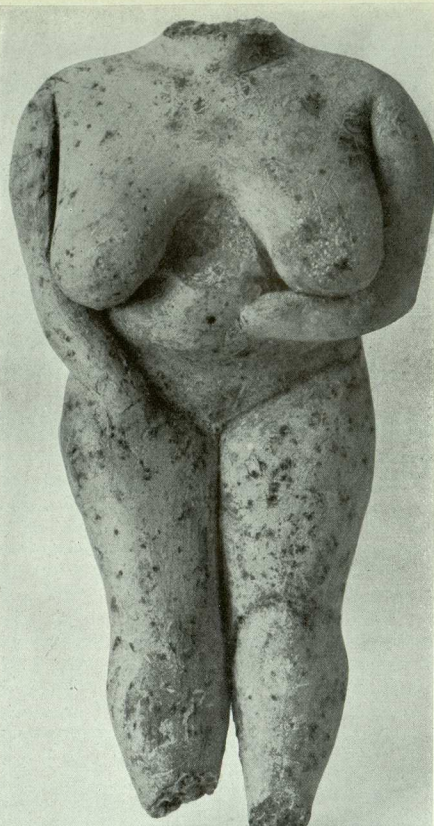
Malta ci rivela — oltrepassando gli angusti confini dell'isola per entrare nel vasto dominio della civiltà europeo-mediterranea — ci rivela, come centro geografico e come centro culturale, le virtù delle feconde e potenti energie congenite nella razza mediterranea.

Il sole nuovo si alza nel perlato cielo evanescente e il mare immenso è subito pervaso da un brivido leggero. Mille iridescenze smaglianti invadono la sua tranquilla azzurra distesa, le lievi onde grigie s'imperlano sfrangiandosi sulle piccole spiagge. Un magico tepore alita ovunque la vita e la schiude.

Un'isola si alza sul vasto palpitante piano azzurro e pare respiri serena, inturgidendosi nel benefico tepore. Nelle insenature nascoste ancora nella frescura mattutina degli uomini tirano le reti e raccolgono in cesti, guizzanti pesci argentati.

Più in là un naviglio approda in fortunato ritorno da lidi lontani. Degli uomini arsi sembrano ascoltare per un istante gli echi di colpi incessanti che giungono al mare dall'alto della roccia. Poi scaricano solerti pietre di ossidiana e di silice durissima, rimontano le rupi, raggiungono le cave esultando. Squadre di uomini, nella argentata aria mattutina, martellano le pareti a picco per togliere i blocchi di pietra che loro urgono. La fervorosa opera è interrotta un momento. E' l'arrivo propizio da un viaggio tutelato dagli Dei. Chi porta silice e ossidiana, porta nuovo fervore di opera.

E mentre sù, nell'altipiano, le distese verdeggiano di boschi e di pascoli e nel primo sole le mandrie muggiscono pronte al contributo di cibi e di forze, su strade unte di grassi, centinaia di corpi bruni, pudicamente coperti di bende fanno leva per spingere blocchi e cubi di pietra squadrata dove l'oracolo ha chiaramente ordinato.

Laggiù le donne, coperte dalla cintola in giù da tuniche pieghettate, impastano i pani e mungono le capre. A loro vicino, sotto tende di pelli, in letti dai guanciali di pietra, qualcuna s'inanella e si intreccia i capelli con grazia, e si abbellisce con cosmetici di terra. Un figurinaio scolpisce idoletti dal ventre enfiato o dalle spalle contorte. Un committente chiede con apprensione che il suo ex-voto porti particolarmente visibile il tumore alla coscia perchè il Dio s'accorga di quanto egli chiede.

Malta - Sotto: Tempio di Hagiar Kim (abside con resti della volta); sopra: statua di divinità, e la „Venere preistorica"

E mentre in un'esedra un vegliardo robusto, dispone della giustizia e compone una discordia, più in là, masse di uomini, sudano sotto i comandi degli esperti per innestare, per sollevare pietra su pietra e comporre, costruire un nuovo tempio su una vasta area segnata.

Su un'altura, tranquillo, un poeta incide la storia delle stelle sul marmo e cerca coll'intuito di fissare la loro strada per sempre. Un'altro più in là caccia un cinghiale maschio non per sè ma per il Dio. Tre suoi parenti sono già partiti per il tempio con la loro offerta nei bei vasi di ceramica, pagati grano, carni e olii odorosi ad un uomo dalle magiche mani da cui nascono con miracolosità sorprendente volute colorate e fregi armoniosi. E in questi vani portano ancora grano, carni e olii odorosi.

Raccolta nell'esedra del tempio, la folla dei supplici, alterna la preghiera e l'attesa, agli affari e alla nutrizione. Belle stoffe di lana e di erbe tessute e colorate esposte dai venditori, brillano al sole tra il sangue degli animali sacrificati di fresco. I bimbi succhiano leccornie guardando i vitelli muggenti, mentre dal tempio escono uomini dal volto rischiarato.

Altri ne entrano in cambio penetrando nella penombra delle enormi volte, col cuore palpitante di sacro timore. Nella loro semplicità estatica, si genuflettono, depongono le offerte davanti ad un opulento idolo femminile, ne ricevono suffumigi e colpi stordenti, ascoltano nella dolorosa e pur ebbra incoscienza la voce cavernosa che partendo da fori invisibili si amplifica in mille echi sotto le volte.

Dietro una lastra, nel buio, una lastra forata in cui i fedeli hanno posto offerte falliche, una sacerdotessa in paramenti sacri, dirige colla sua parola le sorti, il governo e l'economia del mondo.

La sua pratica delle necessità, la sua indispensabilità genetica, la sua potenza intuitiva le danno lo scettro.

Se tace, la pitonessa, distesa su di un letto di pietra, davanti ai fedeli in palpitante attesa, ne interpreta le taciute intenzioni.

Fuori, tutto il mondo lavora per lei. A lei sovrana genitrice è dovuto il frutto dei sudori umani. Per lei eterna vincitrice. Per lei anche agli albori della vita.

Mentre fuori, in un'isola feconda, la vita molteplice cerca sè stessa in una pacifica solare armonia, impiantata in mezzo ad un mare azzurro e misterioso. Un mare che, lontano, non si sa bene, dove pare lambisca altre terre sconosciute e vergini, animate soltanto da flora e da fauna selvaggia.

Quest'isola felice in cui gli uomini erano dediti all'architettura, alla religione, all'astronomia, e alle arti belle, i cui emblemi erano dei fasci di spighe e le cui ore erano trascorse in condizioni di tranquillità e di sicurezza, di alto e di pacifico benessere, quest'isola che oggi potrebbe sembrare una ricostruzione ideale era l'isola di Malta all'epoca neolitica della vita mediterranea. Mondo lontanissimo che si perde nella notte dei tempi e pure vicino a noi per la sostanza eternamente viva che l'anima nella sua aspirazione al benessere ideale.

Non è qui il caso di valutare quanto l'umana fatica sia riuscita a concludere da allora a oggi. Davanti alla rivelazione di Luigi M. Ugolini noi uomini di oggi ci troviamo sorpresi di fronte a una forma di vita altamente civile quale poi per migliaia e migliaia di secoli, ci siamo affannati a cercare senza trovare mai più.

Traverso il libro dell'Ugolini le manifestazioni culturali dell'età neolitica di Malta si presentano a noi così complete e così evolute da rientrare nel quadro di una vera civiltà e di rendercela viva e accessibile anche nel senso dato modernamente a questa parola. Esse si collegano tra loro in modo da formare un tutto veramente organico. Un alto senso di grandezza pervade ogni manifestazione di quella gente, dotata di elevata potenza morale, di profondo spirito religioso, di grande forza di organizzazione, infine di segnalate capacità costruttive.

Soprende la proporzione — se così si può dire — tra la piccolezza dell'isola di Malta e il numero stragrande di monumenti preistorici megalitici inalzati a scopo religioso. Numero che deve certamente essere di gran lunga inferiore a quello originario se si pensa a quanti di essi sono andati distrutti anche durante l'ultimo secolo, e a quelli che ancora sono ricoperti da terra e ignorati. Ci sarebbe quasi da chiedere se i proavi degli odierni Maltesi non facessero altro che costruire templi.

E in realtà sono talmente elevate tutte le manifestazioni della civiltà di quella fase antichissima, da essere trascinati ad affermare coll'Ugolini che la fase neolitica maltese — considerata anche in rapporto a tutte le corrispondenti fasi preistoriche svoltesi negli altri paesi mediterranei e europei in genere — debba essere definita quale il periodo classico dell'archeologia primitiva.

E in realtà, osservando alcune di queste manifestazioni, il pensiero nostro, in cerca di parallelismi formali, corre spontaneo ad analoghe forme che sono invece proprie della civiltà sviluppatasi o in età assai pù tarda o, addirittura, in periodo storico.

Da quale matrice sarà nata questa linfa vitale, da qual vento sarà stato portato in quest'isola beata, il germe delle possibilità ideali che sotto particolari influssi climatici si schiuse in così bella fioritura?

Il Mediterraneo era debitore di civiltà all'Asia nel senso più ampio della parola? O era tributario di una razza umana di cultura più elevata, l'ariana bionda e alta, che si sarebbe sovrapposta all'indigena incolta stirpe mediterranea di tipo bruno durante l'inizio dell'età dei metalli? O il seme era venuto per la terra africana bagnata dal Mediterraneo dalla scomparsa Atlantide?

Noi non possiamo oggi identificare con sicurezza il centro primitivo da cui Malta attinse le primitive forme della sua cultura. Noi ci troviamo davanti ad un complesso costituito e organico, con le caratteristiche proprie delle civiltà che hanno avuto un certo periodo di vita, caratteristiche che non ci riscontrano altrove che in epoche più tarde in pieno sviluppo, nel periodo cuprolitico.

Come scompare quindi nel Mediterraneo il salto cronologico fra l'età peleolitica e quella del rame, così cessa di esistere il vuoto fra la cultura propria a questi due periodi per l'interporsi della civiltà neolitica maltese.

I rozzi strumenti di selce dell'età paleolitica s'ingentiliscono durante quella neolitica, pur conservando talvolta ancora aspetti primitivi. Le stesse manifestazioni artistiche, offerte da altri paesi, quali quelle costituite dai frammenti di vasellame trovati sotto il palazzo di Cnosso e in qualche altra località, vengono integrati e si presentano ora ininterrotti dall'età paleolitica in poi.

E' noto infatti che le prime tracce dell'arte sono paleolitiche e più propriamente della fase aurignaziana. Durante questo tempo in Francia e in Spagna si hanno produzioni artistiche veramente interessanti; statuette di pietra e di avorio; figure incise su corno di renna, su denti di elefante, su pietre; rappresentazioni di animali, scene di caccia e famigliari, dipinte su le pareti delle caverne.

Dopo questo periodo si riteneva che avesse avuto luogo la totale decadenza dell'arte e si passava alla grande produzione artistica delle isole Egee e di Creta. Ora, anche questa affermazione viene ad essere modificata perchè tra l'arte paleolitica e quella propria alla prima età dei metalli s'interpone tutto il complesso artistico maltese.

Una ininterrotta catena si viene così a formare per l'aggiunta degli anelli costituiti dalla civiltà maltese: non più lacune, dunque, nell'evolversi della cultura mediterranea e neppure nella successione di periodi preistorici di questa civiltà. Anzi, a motivo della precedenza e della posizione geografica di Malta si sposta il centro della civiltà mediterranea primitiva. Creta finora ne appariva il focolare più antico, ed era già abbastanza occidentale rispetto alle terre orientali che in precedenza erano state ritenute la culla della civiltà mediterranea. Ora conviene che Creta, ceda il posto a Malta, che diventa il più antico e unico focolare di civiltà mediterranea.

Nè, di questo passo, si potrebbe obbiettare che in base a quanto gli antropologi ritengono, il centro culturale della civiltà mediterranea tenda a spostarsi ancor più ad occidente di Malta, sicchè questa verrebbe a perdere quel posto che Ugolini le ha assegnato. Occorre far netta distinzione tra origini dell'uomo e civiltà. Nell'età paleolitica vi sono sì, singole manifestazioni culturali, quali quelle artistiche già ricordate, ma non esiste la costituzione di una civiltà, nel senso vero dato a questa parola. Non pare infatti che durante l'età paleolitica ci fosse quel complesso di istituzioni sociali, religiose, culturali in genere che costituiscono nell'insieme una vera cvilità. Questa invece esiste per l'età neolitica maltese. La civiltà, che in ordine di tempo sorge per la prima nell'ambiente dell'Europa mediterranea, almeno per ora resta quindi quella maltese di età neolitica.

E neppure si riterranno sostenibili le ipotesi dell'arrivo di genti forestiere nel bacino del Mediterraneo apportatrici di civiltà. Se tali infiltrazioni etniche sono in realtà avvenute, esse devono essere state di così scarso valore da non diminuire la portata della salda compagine etnica e civile entro i cui termini si è sviluppato il complesso mediterraneo. Inoltre esse possono appartenere solo all'età del rame o a quella del bronzo. Nel bacino del Mediterraneo in genere, durante le primissime età preistoriche si ebbero piuttosto degli intensi scambi commerciali che delle forti immigrazioni etniche. E Malta, la piccola isola, che si poteva ritenere, per l'età preistorica, culturalmente quasi sperduta nella vastità di questo mare, si presenta ora strettamente collegata alle altre primitive civiltà mediterranee. Alla geologia, alla paleontologia e all'antropologia, s'aggiunge ora con forza maggiore l'archeologia per mostrare come Malta, vero faro di civiltà, in particolare connessione con l'Italia, si servisse della penisola, più che di ogni altra terra come ponte di passaggio per risalire e beneficare, fin dalle remote età l'Europa centrale e settentrionale — I «corsi e ricorsi» della storia ci insegnano sempre quando esistono ragioni geografiche, etniche e storiche.

Un giorno avvenne qualcosa di orribile nell'isola civile. Quella gente di età neolitica, viveva tranquilla, serena, in pace, animata soltanto dal culto del divino e dell'armonia. Era intenta all'agricoltura e alla pesca; agli Dei innalzava templi meravigliosi e prosperava in benessere. Allorchè un giorno vi sbarcò una gente straniera. Veniva da lontano, da contrade probabilmente neppure note ai loro occhi stupiti. Di numero piuttosto scarso, potente per audacia e forte per armamenti, la vide approdare alle spiagge forse sbattuta da una tempesta contro l'isola che le era ignota, oppure per una pura combinazione, durante viaggi a scopo commerciale. Poteva forse conoscere l'esistenza di questo sperduto, piccolo, ma ricco lembo di terra per indicazione avuta da qualche navigatore che vi era giunto e ne era partito. La vide salire dalle spiagge, con intenti di conquista, di rapina, di sfruttamento. Intuì una vera impresa piratesca, frequente come in tutti i tempi. Questa gente marinara si trovò inerme, assistì alla distruzione dei suoi templi, orripilò alla carneficina per opera di armi brillanti e infernali. Languì poi colla radice avvelenata, si consunse nel tempo, morì.

L'invasione dell'età del rame dovette costituire un avvenimento di grave importanza per lo svolgersi della vita dei nativi dell'isola, poichè dopo di essa la civiltà impoverì.

I corsi e i ricorsi della storia si susseguono sempre quando esistono ragioni geografiche, etniche e storiche.

I barbari, scesi forse dal nord avevano dato ad una civiltà il loro colpo mortale.

ATTILIO CRESPI

CORSIVO N. 161

La Presidenza o il Segretariato d'una manifestazione artistica non creano di rimbalzo la padronanza delle cognizioni all'uopo necessarie: e valga anche per il settore politico la norma che una carica non ha il potere taumaturgico di creare una competenza in materia.

L'arte non si fa a base di Enti Morali.

Gli Enti Morali possono essere utilissimi a salvare dal peccato l'inesperta giovinetta che arriva nella nuova città e requisirla appena scende dal treno; ma non è nè utile nè dilettevole che requisiscano la giovinetta arte la quale deve essere lasciata nelle mani che se ne intendono, le mani che sono in pasta.

Nell'osservare le commissioni ed i loro componenti si prova la medesima impressione che si ha viaggiando ogni mattina alla stessa ora sulla medesima linea del tram: cioè s'incontrano sempre gli stessi visi. Non importa se si tratta di pittura o di racconto, di lirica o di architettura, i «competenti» non cambiano. Si muta l'ordine dei fattori (cipolline, albicocche, pomodoro) ma i prodotti rimangono sempre Cirio.

La «fase Cirio» dell'arte va oggi sostituita dalla «fase competenza» di cui noi siamo i fautori. Abbiamo buon gioco perchè il nostro unico segreto è «fare sul serio». Sempre più triste è vedere i commissari - tipo che viaggiano nelle prime classi da una stazione balneare all'altra; essi sono i paralumi di lampade spente.

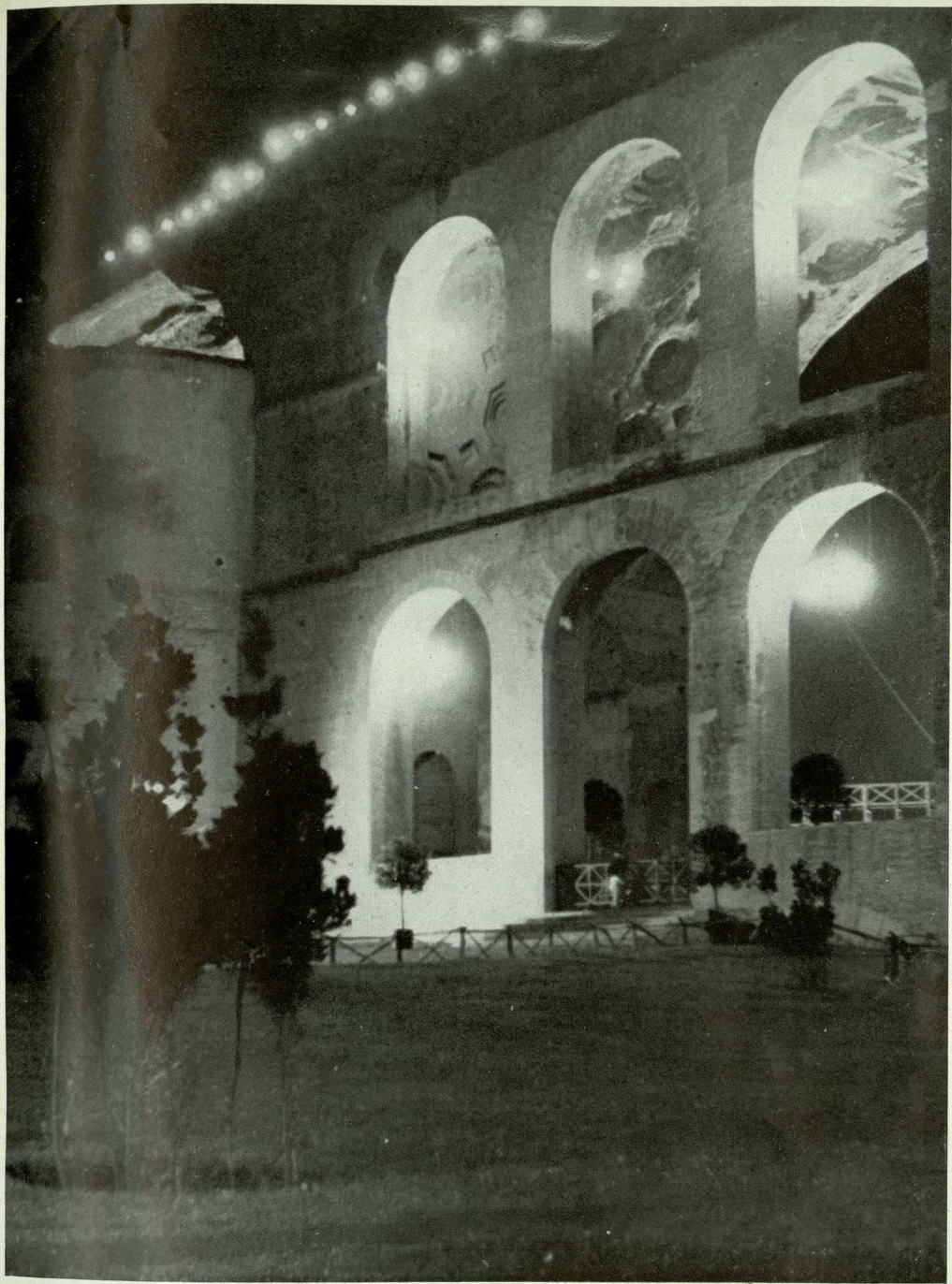
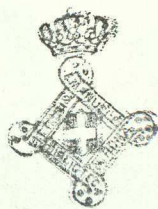
La confusione e la faciloneria degli anni grassi hanno potuto favorire competenze improvvisate, perchè esse portavano bene il frak; oggi occorre mettere le carte in tavola.

Quegli elementi, pur senza merito, hanno trovata una maniera di sopravvivere, si sono vestiti in orbace: senza pensare che occorrono e tessera e testa.

Ma ancora una volta noi preferiamo la natura, anteponendola ai prodotti in scatola sopra elencati: e noi non faremo mai la corte a elementi conservati e provvisoriamente potenti, per averne un altrettanto illusorio contentino; cioè piuttosto che tollerare le conserve, preferiamo essere lasciati senza frutta.

Ciò è prova palese della nostra serenità, la quale si basa sulla certezza che altra frutta stia maturando al sole.

Quanto più ferma è la nostra intransigenza, tanto più ci sentiamo allegri: mentre chi cede è un caduto inglorioso.

IL «21»

L'architettura razionale di Roma - La Basilica di Massenzio

IO QUI ORA (PER UNA NUOVA GRAMMATICA)

Qui ora sono due punti dello spazio tempo che unitamente coincidono nel centro *Io,* dal quale irradia ogni espressione del pensiero.

Io, definito pronome dai grammatici, è invece il vero e unico nome possibile alla individuazione del parlante: questi non può designare se stesso in altro modo. Il bambino diventa «persona» quando acquista la nozione del suo centro di visione e di espressione e chiama se stesso *io*: si trova (o ritrova) isolato dalle persone e dalle cose in cui stava confuso quando si esprimeva col suo nome in funzione di soggetto di terza persona. Fino a quel momento il suo centro di espressione era fuori di lui e coincideva con il centro della persona che lo ammaestrava al linguaggio. Ora il bambino (e sarà per sempre) non dirà più: «Paola vuole» ma «*Io voglio*».

I nomi propri e i nomi comuni, che designano le persone, le località, le sezioni del tempo sono esteriori al gruppo «*Io qui ora*». Il sottoscritto è Ulisse per tutto il resto dell'umanità; ma per se stesso è *io* e per il suo interlocutore è *tu* (trascuro i surrogati d'etichetta «lei» e «voi»). La città dove il sottoscritto scrive in questo momento è Roma, per tutti quelli che abitano fuori della sua cerchia, ma per lui e per i suoi coabitanti è *qui.* L'Italia antica era *Esperia* per i Greci che la vedevano dall'Oriente, come l'Asia Minore per gli stessi Greci era Anatolia, cioè «terra dell'oriente». Ma il punto di irradiazione nel quale quei termini erano nati si chiamava *qui.* L'istante in cui *io* parla si chiama *ora*: diventa «poc'anzi» «ieri» «l'anno passato», via via che *io* se ne allontana.

Queste verità, sono il fondamento del mio sistema grammaticale. Aggiungo che esse sono così evidenti che avrà l'illusione di averle sempre conosciute.

Ma quei moltissimi dovranno convenire che la grammatica, intesa come espediente didattico, prospera da secoli senza riguardo alcuno a quelle verità. Per questa ragione appunto (cioè per avere come base scientifica un certo numero di errori) la grammatica scolastica è una tortura mentale, non solo inutile, ma dannosa. Limito di proposito le mie osservazioni al campo scolastico.

(Vorrei che tutti sentissero il dovere di venire in soccorso dei nostri ragazzi per i quali le difficoltà dello studio non sono che la conseguenza dell'oscurità di certi insegnamenti. La chiarezza didattica, che vuole per condizione la chiarezza scientifica, desta sempre interesse e quindi tien viva l'attenzione. L'alunno si distrae e annoia, se non è stanco, quando la parola del maestro non è chiara. L'argomento di una lezione non deve mai essere difficile se è proporzionato alla maturità dell'alunno. Ma in pratica questo non avviene. Colpa dei maestri).

Prima vediamo la parte negativa dell'argomento: gli errori didattici tradizionali. (A rivendicazione di priorità: queste mie note furono già argomento di discussione da più di vent'anni, e oggetto di articoli pubblicati nel 1931).

La didattica consueta è vergognosamente tradizionale. Per due motivi. Primo: le università che formano i maestri delle scuole medie e i maestri dei maestri elementari, la trascurano di proposito «*perchè non è scienza*». (Anche la glottologia non era scienza una volta). Secondo: nessuno mai si è proposto seriamente di rivederne i fondamenti o almeno, nessuno, che abbia avuto un séguito.

Per non ingombrare con l'erudizione, ometto nomi e date. Osservo che base di tutti gli insegnamenti fondamentali è l'*astrazione,* atto dello spirito che richiede maturità: si esige uno sforzo di maturità da cervelli immaturi.

L'alfabeto è un'astrazione, e noi insegniamo a leggere e scrivere per mezzo di quest'astrazione. (Quindi le giuste ribellioni dei bambini costretti alle *aste,* e poi alle pagine fitte di lettere ripetute uniformemente). Errore grossolano, che annoia, ritarda lo sviluppo intellettuale del bambino e lo disamora dello studio, che egli *sente* troppo lontano dalla sua vita.

Analogamente: Le classificazioni grammaticali così come sono oggi, e specialmente nell'ordine in cui stanno in tutti i trattati di tutte le lingue, sono astrazioni. Prima l'articolo! Perchè? Non vedo altro motivo se non che esso è la più piccola delle parti variabili del discorso. Questa è la misura (la piccolezza!) del cervello che primo ideò e impose per tanti secoli quella classificazione.

Altra astrazione - L'analisi logica. Applicare la logica alla lingua è come applicare la geometria alla forma dei continenti e delle catene di montagne. Ci si arriva per approssimazione. E non si tratta di una similitudine a fine umoristico. La lingua è fenomeno naturale, anche (e forse specialmente) quando è strumento di creazione artistica: la logica è astrazione del nostro spirito: non può misurare che molto imperfettamente la natura. Dirò di più: logica e lingua sono spesso in aperto contrasto. Valga un esempio, scelto a caso fra mille. Nella frase: *mi sembra di non essere noioso,* il soggetto logico è «io», il soggetto grammaticale è la proposizione «non essere noioso». L'errore didattico in questo terzo caso (primo caso: alfabeto; secondo: ordine di trattazione) consiste in un tentativo artificioso di fondere elementi che non potranno mai combinare: questo perenne tentativo è oggetto di una lotta tra il maestro, che non sa il più delle volte come spiegarsi, e l'alunno che soffre per la confusione che si genera nella sua mente.

Altri errori didattici fondamentali sono

gli « approssimativi » di quasi tutte le definizioni, e di quasi tutte le regole. L'alunno se è intelligente arriverà a intuirle con l'applicazione pratica, altrimenti vaneggerà fino al giorno in cui una provvidenziale e casuale promozione lo libererà dalla tortura. Ma molte regole così come stanno, sono perfettamente inutili.

Finalmente osservo che nelle scuole non si fa nessun conto delle due leggi della « cronologia didattica » e della « analogia ». Esse sono essenziali. La cronologia insegna quali parti di una scienza devono essere insegnate prima e quali dopo (avuto riguardo alla mente del discente) e quanto tempo occorre perchè il cervello normale di un ragazzo maturi un concetto nuovo e sia pronto ad accogliere il seme di un altro. Ancora: essa insegna a quali errori conduce fatalmente per tutto il corso degli studi un insegnamento sbagliato cronologicamente. Per esempio: cominciare lo studio della grammatica di qualsiasi lingua dal nome anzichè dal verbo è un errore gravissimo di cronologia didattica.

La conoscenza delle leggi mentali dell'analogia evita molte oziose ripetizioni.

Chi crede troppo grave quello che affermo e pensa che io esageri a fine polemico, inviti tutti i professori che conosce a dire (o legga in tutti i trattati di analisi logica) le definizioni di *soggetto* e di *complemento oggetto*, e poi mi dica se possono davvero essere guida alla mente di un ragazzo, che se ne deve servire per le sue traduzioni. E si faccia dire e cerchi, se gli riesce di trovarla, la definizione *esatta* di « possibilità », parola che occorre ogni momento nella trattazione della sintassi di dipendenza.

Nello studio del latino dove la tortura grammaticale è più vasta nel tempo e nello spazio, gli errori sono più gravi e più inveterati. Anzitutto con la innumere fioritura di trattati messi fuori ogni anno per semplice speculazione commerciale, si generano e mettono in circolazione nuovi « approssimativi » che s'aggiungono agli altri per accentuare la confusione: almeno li sostituissero. Vedere in quei trattati la teorica del verbo, e le tavole ingombranti delle coniugazioni. E le definizioni dei tipi del periodo ipotetico, pezzo forte degli esaminatori? Quanti di questi esaminatori, che proprio su quel punto del programma hanno respinto il candidato in piena coscienza, saprebbero definire con sicurezza scientifica e con chiarezza didattica (senza troppe inutili lungaggini) il tipo della possibilità?

Veggasi ad esempio la chiosa ai versi 292-294 del VI dell'Eneide. Qui, secondo l'interpretazione accolta da tutti, vi sarebbe un periodo ipotetico di terzo tipo (irrealtà) espresso con i tempi del secondo tipo (possibilità). Se questo spostamento fosse opera di un candidato all'ammissione al liceo sarebbe errore imperdonabile. Ma è Virgilio. E Virgilio, tra l'altro, è anche testo di lingua, cioè creatura viva sezionata dai grammatici per creare la grammatica. Ebbene, ecco due soluzioni eleganti: « Presente invece dell'imperfetto per rappresentare più vivamente l'atto di Enea » (Pascoli - Epos - p. 234). « Periodo ipotetico della irrealtà reso nella forma potenziale, forse anche sotto l'influenza di esigenze metriche » (Vivona - il VI dell'Eneide, con *note esegetiche ed estetiche*). Il Pascoli inviterebbe senz'altro gli alunni a trasgredire le norme grammaticali per amore della vivezza della rappresentazione. E il Vivona se la cava, come troppo spesso accade nelle scuole, con l'approssimativo: « *Forse anche* ». Ho voluto citare due « colonne » per dimostrare quanto è profondo il male. E mi affretto a soggiungere che gli esempi classici in contrasto con le norme grammaticali sono frequentissimi, e che il sistema che io proporrò e che ho annunziato molto sobriamente con una formula curiosa, risolve con chiarezza e con brevità questo imbroglio virgiliano o altri della stessa natura.

Credo sieno sufficienti queste mie osservazioni a dimostrare che una riforma in questo campo della grammatica è necessaria e urgente.

Si potrebbe obiettare che i ragazzi, almeno i migliori, arrivano a capire e a tradurre benissimo, anche con i sistemi che io condanno. E' vero.

Ma ci arrivano per un processo mentale di adattamento inconsapevole in forza dell'abitudine. Dunque? Ammesso che il metodo attuale non sia dannoso, esso per lo meno è inutile. E allora?

O abolire il sistema grammaticale in uso e sostituirlo con il metodo Berlitz anche nell'insegnamento delle lingue classiche, o modificare il sistema. La prima soluzione snaturerebbe l'indole formativa della scuola media. Non rimane che la seconda.

ULISSE PERSO

CORSIVO N. 162

La tavola che abbiamo compilato nella pagina seguente non vuol avere un significato di accusa verso Selligmann che è un artista originale e vivo; ma semplicemente tende a dimostrare quanto siano antiche certe espressioni dell'arte contemporanea le quali sconvolgono il capo del borghese, che le taccia di stravaganza e stramberia.

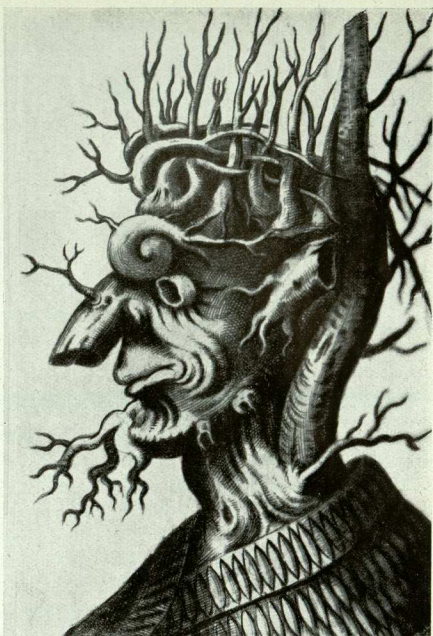
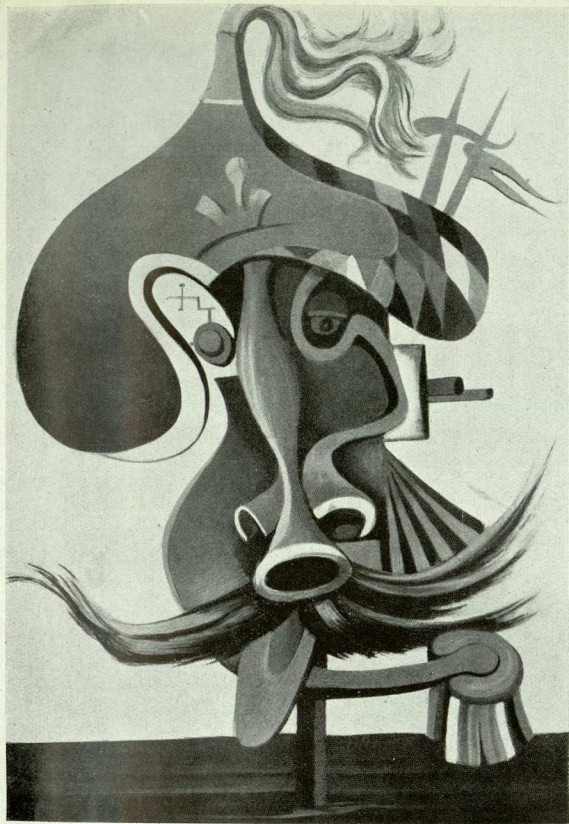
Siamo dell'avviso che di questo Giuseppe Arcimboldi bisognerebbe ristampare un poco di lavori per rintracciare diversi addentellati della pittura odierna.

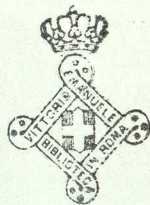
Ma è quello che faremo.

CORSIVO N. 163

Del Palazzo del Littorio se ne sente ogni tanto a parlare traverso qualche comunicato brevissimo per le riunioni della commissione.

Ma intanto i giornali esteri stampano che la direzione del nuovo progetto è nelle mani dell'architetto Piacentini.

L'avevamo previsto.

Niente di nuovo nella pittura moderna? Scava scava, poi, trovi che lo strabiliante Selligmann, 1935 (a sinistra) conosce il pittore milanese Arcimboldi, 1533-1593 (a destra)

ALL'INVIATO SPECIALE

Caro redattore viaggiante, io leggo sempre con interesse, diletto, profitto, le tue corrispondenze dai paesi meno esplorati della terra. Tu sai osservare, sai dirmi di un paese ignoto proprio i particolari che io desidero conoscere, sai scrivere e descrivere, hai saputo rinnovare un genere che da noi s'era perduto o quasi, perchè i bei libri di viaggi di De Amicis non avevan creato seguaci. Per ciò ti voglio bene e ti ringrazio del tuo lavoro.

A punto perchè mi piaci, vorrei che mettessimo in chiaro fra noi un piccolo particolare della tua tecnica giornalistica, sul quale ho spesso dei dubbi, anzi questi dubbi son tali che potrebbero far sorgere fra te e me qualche nube. Io sono il solito candido lettore che tu vuoi instruire e divertire: come vedi ti do del tu, perchè tu lo dài a me, se bene non siamo nè parenti, nè amici d'infanzia, nè condiscepoli, nè commilitoni di pari grado; non sono permaloso, no, certo, ma un poco suscettibile sì e per ciò esigente e voglio sapere per benino come vanno le cose.

Ecco di che si tratta. Può accadere che in un tuo articolo, del resto bellissimo, io legga un brano che presso a poco suoni così: «Arriviamo a Rochast. L'aria è tutta un sudore di nebbia. Revolverate di luce esplodono dalle porte dei grazun. *Si avvicina a me un povero* carbel *nei cui occhi umili e scialbi si legge tutta una diagnosi tragica. Mi offre una cartata di* sciucule *che io non prendo, ma attanagliato dalla pietà gli lascio nella mano due o tre* facupac: *questa sera almeno mangerà. Passano due carcaris, superbi e scoscesi, ravvolti nei loro ampi* crasciut: *una mendicante dal volto spremuto e indigente, mormora: —* Fut baka sciar! *— Poveretta! ha ragione».*

E bene parliamoci franco. Tu m'intercali la tua corrispondenza di tante parole della lingua del paese che stai visitando per me. Ma io non le capisco perchè quella lingua non la so. D'accordo, sarebbe brutto vedere e sarebbe noioso per la continua interruzione se tu a ciascuna di quelle parole facessi seguire la traduzione in italiano tra parentesi o peggio ancora se tale traduzione usassi la pedanteria di mettere in nota a piè di colonna con i relativi numeretti. Ma rimane lo stesso il fatto che io non ho capito nulla.

Forse però tu pensi che io nel leggere i tuoi bei resoconti spinga l'ammirazione e la riconoscenza sino a ritenere che tu sappia la lingua di quel paese così perfettamente che quando scrivi ti dimentichi persino l'italiano. C'era una signorina che in crociera era stata due giorni a Barcellona e, tornata a casa, diceva: — Per piacere, datemi quel coso lì, sì, il tintero, *quello che voi chiamate il calamaio —. Onde tu per un'escursione di un mese, sei stato così scrupoloso che prima di partire hai voluto impadronirti di quella lingua per potermi rendere il tuo servigio il meglio possibile. Te ne sono profondamente grato, e la mia ammirazione per te assume caratteri di vera devozione, ma, scusami, non ho capito. Che vuoi, io sono un povero cristo che ha sì e no il tempo di leggere il giornale e quelle lingue difficili non ho mai potuto impararle.*

Però il dubbio grave è che quella lingua non la sappia nè meno tu. E che tu voglia farmi credere di saperla. E che oltre a ciò tu intenda rimproverarmi tacitamente la mia ignoranza perchè non la so. E che tu mi additi all'esecrazione dell'universale perchè sono così babbeo da non aver capito. Allora vuol dire che mi prendi per fesso. Bella forza, bel coraggio, tu che disponi di tre colonne di un quotidiano a grande tiratura, mentre io passo le giornate a registrar giocate al botteghino del lotto! Ma al meno in privato, con una lettera raccomandata da trentacinque soldi, te lo voglio dire che non ci credo per niente che tu quella lingua la sappia, se bene tu voglia darmi ad intendere che la sai!

Be', scusami, lasciamo andare e facciamo la pace. In fondo mi sei simpatico; so che la tua missione di redattore viaggiante non è nè facile nè comoda, ma te la invidio, sia perchè per adempierla bisogna esser giovani, sia perchè non dev'esser mica poi tanto spiacevole girare il mondo e veder paesi, uomini, cose, fatti nuovi. E poi, il resto a parte, me li fai vedere anche a me, che te ne ringrazio. Ma qualche volta ricordatene di quel che t'ho detto perchè il ventino del giornale voglio averlo speso bene.

EMILIO BODRERO

CORSIVO N. 164

Carcere.

Sembra quasi di sognare quando gli occhi passano in rivista l'arte straniera. Specialmente l'architettura. Lo spirito si riposa nell'armonia di una casa razionale; l'essere partecipa di fatti che fanno vedere in atto idee che, da molti anni, Sant'Elia, o Mussolini o coloro che combattono per un'architettura intelligente cercano di inculcare nella massa.

Si pensa al concetto della giustizia sociale, del salario equo, della casa decorosa per il popolo italiano, attuato in senso internazionale.

Così, di ritorno da una ricognizione attraverso la città vecchia (che desta paura), si pensa con gioia a quando si potrà andare alla periferia dove si sa che collaudano una casa al giorno e si potrà perciò constatare che il concetto delle parole del Duce è stato ben espresso praticamente dagli architetti italiani. Si forma attraverso la fantasia una rappresentazione piacevole di quello che si vedrà: case razionali, linde, comode. Si pensa che il sogno suscitato da una rassegna della architettura straniera sarà ben rimpiazzato e superato dalla realtà, italiana, mediterranea. Si prevede tutto, logicamente: non ci vuol molto a capire la superiorità dell'urbanistica moderna sull'urbanistica dei secoli recentemente passati (e vivente purtroppo nel cuore di tutte le città) per concludere che la nuova concezione razionale, al servizio dell'intelligenza italiana, sarà diventata realtà meravigliosa dove essa può diventare tale e cioè nelle costruzioni alla periferia.

Il primo giorno libero si corre dunque alla periferia con una speranza così grande che diventa ben presto sicurezza.

Ma, quale spettacolo sgradevole! Quale delusione girare da est a ovest senza trovare che pallide copie o vaghe interpretazioni del giusto concetto di architettura moderna! A poco a poco si sente la vergogna di tutto quell'arbitrario, insulso dilettantismo che ci circonda; si capisce di aver sperato invano di scoprire attuato anche nella nostra architettura il concetto fascista della giustizia sociale.

Si sente tutto il peso del carcere le cui mura si chiudono sui mille quartieri nuovi sorti nelle città estere, sugli esempi sporadici di qualche nostra casa di qualche architetto coraggioso (che l'ira borghese boicotta), sullo splendore mediterraneo di una Sabaudia. Così si sciupa la intelligenza italiana.

G. MONACO

PICASSO RETORNA A ESPANA

Picasso no ha ido a Roma todavia. Pero ya es bastante que haya retornado a España sin que de España le haya llamado nadie.

Una tarde de este verano fuí a saludar a un amigo del Club Naútico donostiarra, a la hora de almorzar, cuando mis ojos se posaron en los de un comensal frontero a quien acompañaban una señora y un muchacho.

Ese es Picasso — le dije a mi amigo.

No. Es un francés — respondió mi amigo, un abogado a quien este pleito plastico planteado por mí le dejó indiferente. *No ha hablado toda la comida mas que en francés.*

A la mañana siguiente, el joven arquitecto constructor del Naútico me llamó por teléfono, todo alborozado:

— ? Sabes quien está en San Sebastian?

— Si. Picasso.

En efecto. Yo no me habia equivocado. Picasso estaba en San Sebastian. En España. Y acababa de ser *descubierto*, al cabo por sus compatriotas, nosotros, dos españoles.

Podrá estar Vd. satisfecho, Picasso — le dije aquella misma tarde, con una ironia que él me pareció agradecerla —; *le hemos descubierto al fin en España!*

(Le rodeabamos a Picasso poco mas de media docena de muchachos, en el mismo escenario cubista del Naútico).

Claro es — proseguí en el mismo tono — *que para compensarle tan gran satisfacción sabe Vd. que tiene garantizado nuestra absoluta discrección nacional. Ni un teléfono de periódico se moverá por Vd. Ni un fotógrafo. Ni un reporter. Ni una autoridad pública. Ni una manifestación popular... ? A que lo menos llevaba usted quince dias en España sin que nadie lo supiera, ni le reconociera.?*

— Si. Llevo ya varios dias. Muchos más de los que pensé. Viné por 24 horas. Y ya vé, no solo me he quedado por muchas más, sino que es posible el que me interne España adentro. Hace 17 años que no la pisaba.

— ? Tan atrayente encuentra nuestra tierra, esta tierra, tan ingrata para usted?.

— Me divierte mucho, mucho más de lo que yo creí — respondió Picasso rehuyendo una respuesta a fondo y extendiendo sobre el pormenor local su mirada gozosa.

Por ejemplo. - He descubierto, la otra tarde en los toros, algo que quizá ustedes mismos no lo sabian: Que las monjas llevan ahora sus niñas a las corridas. Se vé que con esto de la República tienen derechos gratuitos, como si fuese une fiesta de beneficencia. Yo creo que me pasé la mitad de la corrida mirando a aquel palco de monjas.

Otra cosa que también me ha chocado, es esa de la cantidad de niños perdidos en la playa, y el reclamo que hacen de ellos el altavoz de la Concha. He llegado a pensar si tantos niños perdidos serian casos de exhibición de sus mamás o de sus niñeras. Y luego, es formidable, la descripción que de estos niños hace el radioparlante. Qué señas corporales y de vestido improvisa en el momento. A que reconocimientos estupendos debera someter a esos niños.

Pero lo que mas le habrá gustado en el fondo, Picasso, de este retorno a su pueblo, es el de pasar por él desapercibido, desconocido. Yo creo que para un temperamento fuerte y excepcional, que ha ganado una batalla dura en la fama del mundo — lejos de constituir una amargura atroz esta ignorancia del término nativo, debe ser como una disciplina moral, casi religiosa. Y además, estupenda. En Paris, en Londres o en Berlin, tiene usted que huir de la publicidad, de los asaltos admirativos, de las invitaciones acá y allá. Mientras que aqui puede circular libremente, alternar con todo el mundo, dejar que le tomen por un comerciante de vinos, por un relojero, por el dueño de un estanco... Y hasta por un general retirado, aquel Picasso que hizo el expediente de las Responsabilidades por la derrota marroquí de Annual.

— ! Como que era mi tio!.

— Picasso? toda su familia es de Málaga?

— Si.

— ? y ese nombre de Picasso, es italiano?

— No. Era español, Picazo. Pero unos antecesores mios fueron a Italia y de allí lo trajeron desfigurado, pronunciada la z a la italiana, con s.

— ? Y por fin se celebra esa exposición suya en Madrid?

— Lo dudo. Resulta que el año pasado me mandaron un representante de la República para organizar esa exposición en Madrid. Mis marchantes, los proprietarios de mis cuadros y yo mismo, hicimos enseguida la mas elemental observación suponiéndola resuelta de antemano: el seguro de las telas. No tenemos dinero para eso — me respondió ingenuamente el delegado oficial — pero... podriamos poner guardia civil por la via del tren. (! Ja, ja, ja,!).

Entre los que rodeabamos a Picasso — todos fascistas — estaba José Antonio Primo de Rivera.

— Algún dia nosotros pondremos para recibirle una guardia civil, pero como honor, y tras haberle asegurado su pintura — dijo José Antonio.

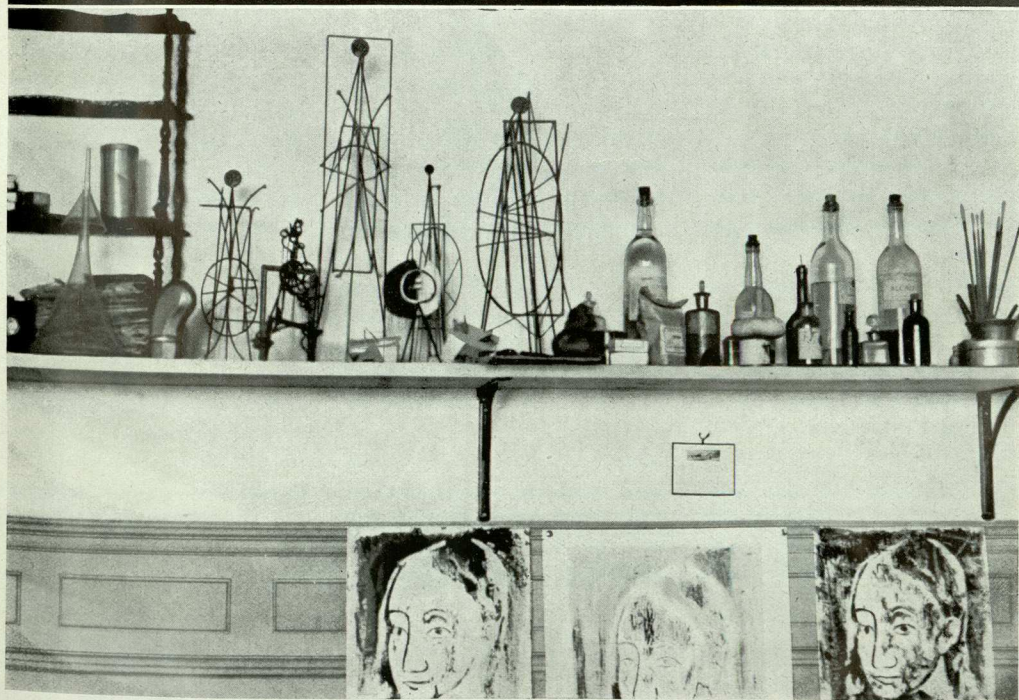
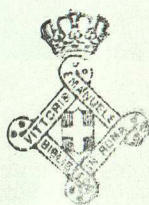
Picasso quedó sonriente, y subrayó:

— El único politico español que habló de mi elogiosamente como gloria nacional, en un articulo publicado en Norteamerica, fué su padre, el General Primo de Rivera....

Guardamos un momento cierto silencio...

— ? Va usted a la corrida del domingo?

— No sé... Belmonte tiene ya pocas facultades.

La conversación empezó a centrarse en

Tetti di Parigi dalla finestra dello studio di Picasso; nello studio (foto Brassaï)

los toros. Picasso entendia de toros tanto como de pintura. Su epidermis francesa e internacionalista iba poco a poco pulverizándose al calor de nuestras palabras y de nuestros temas. Iba apareciendo en Picasso el Pablo Ruiz de hacía 17 años, el castizales de café madrileño, el que pintaba monos para revistas bohemias que patrocinata un mecenas vendedor de cinturones eléctricos, Pablo Ruiz Picazo el hombre ibérico de una estirpe apasionada, aguda, barroca. Sus chistes, unos crueles, otros cargados de intención sexual, cruzaban la conversación como estocadas.

— *Picasso* — le decia yo — *? cual es el libro que mas le ha gustado entre los que se han escrito sobre usted?*

— *Uno en japonés que acaba de salir y que nos podré leer nunca* — respondia con una carcajada de ironia violenta.

— *Picasso* — le preguntaba otro — *? porqué cree usted que Sanchez Mejias volviera a torear?*

— *Por venguenza....*

— *Claro, como que el torero y el artista no pueden vivir sin público, sin una masa social que los recoja, atienda, excite, y sis es preciso los lance a la muerte.*

— *Naturalmente* — respondió Picasso — *nosotros hacemos las cosas para alguien.... Eso del arte por el arte, es una filfa....*

— *Pero el arte, ?cree usted que debe ser algo abstracto?*

— *No, sencillo, simple, directo. Es como un puente. ?Cual seria el mejor puente? Pues aquel que se redujera a un hilo, a una linea, sin que le sobrara nada, que cumpliese estrictamente su función de unir dos distancias separadas.*

Poco a poco fuí quedandome con el Picasso que yo habia presentido y forjado — *El pasaporte lo llevamos en la cara.* — dijo Picasso en un momento que alguien le abordó su vivir en Paris y no en España.

!Y que pasaporte! Yo solo recordaba unos ojos parecidos a los de Picasso, Los de Mussolini. Una mirada tan cegadora, vital, deslumbrante, qué ojos esos de Picasso! Perforaban como puntas de fuego. Habia que bajar persianas para mirarlos. Y entornar pupilas para resistirlos.

Aparecia en Picasso el caso genial de una estirpe barroca y romántica como es la ibérica. Solo Goya debió tener una mirada de ese ardor. Mientras sus teorias de oriundez occidental y europea hablaban de matemática plastica — su persona, su mirar, su modo de vestir, de sentarse, su bromear — revelaban un fondo bárbaro, nuestro, genuino, pasional, tormentoso, conceptuoso: barroco.

Tenia aladares grises en las sienes como algunos picadores. Llevaba una cadena de oro, de la solapa al bolsillo del pañuelo. Su chaleco resultaba explosivo al lado de su traje. Tenia actitudes de cura en un casino. De jugador de tresillo.

Este «cubo de cal» malagueño que salió un dia de la entraña española hacia mercados occidentales y revolucionarios volvia poco a poco a su sitio, se repatriaba, reingresaba a sus orígenes, asimismo, en un renacer de nueva juventud. El dia antes habia venido un universitario francés a mi casa para hacerme unas preguntas acerca de Gómez de la Serna — (el tipo sincrónico de Picasso en literatura) — para una tesis.

— *? porqué Gómez de la Serna está en baja y ha decrecido el interés por él?* — me preguntó.

— *Yo creo* — le respondí netamente — *que por haberse excedido en la linea de un sentido determinado. Ramón ha llevado la tesis vanguardista y revolucionaria, internacionalista, libertaria, a momentos en que la revolución y la cración estaban por otro lado.*

Yo creo que Picasso está en el mismo peligro que Ramón. Pero también creo que quizá lo salve antes. Se le nota mas repugnado que nunca contra un arte falsamente internacionalista; contra un Paris falso centro moral del mundo; contra la concepción falsamente, judaicamente revolucionaria en la historia. Se le nota con una querencia hacia el genio del terruño nativo — a pesar de las monjas en los toros y de los niños perdidos en las playas. ?Acaso no es Picasso un niño perdido en la playa española?

?No es su caso el evángelico — una vez mas en la vida — del niño pródigo, del hijo que vuelve?

Es posible que Picasso vencido por la inercia de las cosas termine su vida de creador y de renovador — como un buen burgués de Francia cualquiera panzudo y rentista — rumiando glorias y pipas pasadas, en cualquier pueblucho amable de la dulce Francia, saludado por el alcalde, por la Marsellesa local, por el juez, por el gendarme — y por reportajes retrospectivos en los periódicos del mundo occidental. Pero es tambien muy posible que el león entrañable que lleva en sí Picasso — renuncie a esa cochina vida que le acecha — y pegue el salto genial, libre, hambriento, devorador, desmelenado — hacia nuevos desiertos y nuevas hostilidades e inclemencias.

Por lo menos — esa ha sido la genialidad de otro genial contemporaneo: Le Corbusier.

La desesperación de la pintura contemporanea, liberal, burguesa, occidental — representada hoy por Picasso — ha tenido su fenómeno correlativo y semejante — en el fracaso de la «nueva arquitectura» — simbolizada, en cierto modo, por Le Corbusier. Que busca salvarse, donde está y es tará siempre toda salvacion: en Roma.

E. GIMENEZ CABALLERO

CORSIVO N. 165

Frassinet ha progettato un ponte a una sola arcata di mille metri di luce; di converso si parla di un ponte sul Tevere (80 m.) formato di ben sette arcate.

(R I S T A M P E)
IL GRUPPO "7„

Pensiamo che la pubblicazione a distanza delle quattro note fondamentali sull'architettura, dovute al Gruppo « 7 », e comparse su « La Rassegna Italiana », diretta da Tomaso Sillani, (dicembre 1926, febbraio, marzo, maggio 1927) sia non solo un utile contributo alla storia della polemica per una architettura contemporanea in Italia, ma un riconoscimento della chiarezza di idee e della fede con cui gli architetti di quella prima polemica, hanno operato. Ecco intanto le prime due note.

I.

E' opinione corrente che il nostro tempo sia tempo di confusione e di disordine nel campo dell'arte. Lo è stato. Lo era forse ancora recentemente; ora non lo è certo più.

Abbiamo attraversato un periodo di formazione, che ora è giunta a maturità, e questo travaglio appunto, causava un senso generale di disorientamento: forse, anche gli uomini del primo '400 si sentirono disorientati, e un simile accostamento può non essere troppo audace, poichè veramente siamo sulla soglia di un grande periodo.

E' nato uno « *spirito nuovo* ». Esiste, vorremmo dire, nell'aria, come una cosa a sè, indipendente dai singoli individui, in tutti i paesi, con apparenze e forme differenti, ma con identico fondamento, questo spirito nuovo, dono prodigioso, che non tutte le epoche d'arte nè tutti i periodi storici hanno posseduto. Viviamo dunque in tempi privilegiati, poichè possiamo assistere alla nascita di tutto un nuovo ordine di idee. Prova che siamo agli inizi di un'epoca che avrà finalmente un carattere proprio, ben definito, il frequente ripetersi di questo fenomeno: la perfetta rispondenza delle varie forme d'arte fra loro, e l'influenza che esercitano l'una su l'altra; caratteristiche appunto dei periodi in cui si è creato uno stile.

In tutta l'Europa tale caratteristica si verifica: troppo noto e non più recente, è lo scambio d'influenze fra Cocteau, Picasso e Strawinsky, troppo evidente come le loro opere si completino a vicenda, perchè sia il caso di richiamarlo.

E così, è ben nota l'influenza che ebbe Cocteau scrittore sul gruppo dei « Sei », e in genere sull'evoluzione della musica francese. Piuttosto, è impressionante la rispondenza fra Le Corbusier, che è senza dubbio oggi uno degli iniziatori più notevoli di una architettura razionale, e Cocteau: Le Corbusier scrive i suoi lucidissimi libri polemici, trattando di architettura con lo stile di Cocteau, e costruisce le sue case secondo un identico ideale di logica rigida, limpida, cristallina. Cocteau a sua volta, costruisce i suoi scritti secondo uno schema tutto architettonico di concisione e semplicità « corbusiane ». Ed anche, si osservi come un quadro, poniamo, di Juan Gris, sia perfettamente intonato con un locale di Le Corbusier, e solo in quell'ambiente figuri in tutto il suo valore lo spirito nuovo.

A loro volta, la Germania e l'Austria offrono un magnifico esempio d'altro genere: l'esempio della raffinatezza d'arte cui può arrivare una nazione, quando il senso di una nuova architettura sia compreso da tutto un popolo e domini tutte le forme decorative, in modo che tutti gli oggetti fino ai più modesti ne rechino l'impronta.

Dall'edificio monumentale alla copertina d'un libro, la Germania e l'Austria posseggono uno *stile*. Questa stile, più solido in Germania, più raffinato forse e prezioso in Austria è di una personalità assoluta; potrà piacere o non piacere ma si *afferma*. Di più, ha uno spiccato carattere di nazionalismo, e questo dovrebbe bastare, ove non esistessero altre ragioni, a mostrare quanto fossero in errore coloro che credevano di rinnovare l'architettura italiana trapiantandovi maniere tedesche, nobilissime certo, ma disambientate tra noi.

Analogamente, l'Olanda ha tutta una fioritura di nuove forme architettoniche della più stretta e costruttiva razionalità e perfettamente intonate al clima e al paesaggio. E così, ciascuno con caratteri propri, i paesi nordici, la Svezia, la Finlandia. Spirito nuovo.

Una serie d'architetti di fama europea: Behrens, Mies Van der Rohe, Mendelsohn, Gropius, Le Corbusier, creano delle architetture strettamente collegate con le necessità dei nostri tempi, e da queste necessità ricavano un'estetica nuova.

Dunque *esiste*, particolarmente in architettura, uno spirito nuovo.

E in Italia? Senza dubbio anche da noi si possono notare corrispondenze, come quelle sopra citate, fra le varie forme d'arte: ad esempio esiste una affinità fra certe astrazioni di Bontempelli e certa strana pittura di De Chirico, Carrà; anche, le tre formazioni che hanno, ciascuna nel proprio campo, assunto il nome di '900, sembrerebbero poter preludere a un coordinamento di forze. Ad ogni modo l'Italia è per sua natura, per tradizione, e sopratutto per il vittorioso periodo di ascesa che attraversa, la più degna della missione di rinnovamento. Sta all'Italia di dare allo spirito nuovo il massimo sviluppo di portarlo alle sue conseguenze estreme, fino a dettare alle altre nazioni uno *stile*, come nei grandi periodi del passato.

Tuttavia, ci si ostina particolarmente in architettura, a non voler riconoscere questo spirito nuovo, almeno per ora.

Forse solo i giovani lo capiscono perchè solo essi ne sentono la imperiosa necessità; e questo fa la loro forza, la nostra forza. Di solito, noi giovani incontriamo una generale diffidenza, comprensibile del resto, e anche in parte scusabile: la parola « avanguardia » ha assunto ormai in arte un senso equivoco, e fin'ora i « giovanissimi » non hanno dato molto buona prova. Occorre però che si capisca, ci si persuada, che la nostra generazione, la tanto attaccata generazione del dopo-guerra, è molto lontana dalle precedenti. Le esperienze futuriste e le prime cubiste, pur avendo portato qualche vantaggio, hanno scottato, il pubblico e deluso quelli che ne aspettavano un grande risultato. E quanto già ci sembrano lontane: particolarmente la prima, con quell'atteggiamento di sistematica distruzione del passato, di concetto ancora così romantico.

Ora, i giovani di oggi, seguono tutt'altra via: noi sentiamo tutti una grande necessità di chiarezza, di revisione, di *ordine*, la nuova generazione *pensa;* e questa serietà è così inattesa che passa per presunzione, per cinismo.

L'appanaggio delle avanguardie che ci precedettero era uno slancio artificioso, una vana furia distruggitrice, che confondeva buono e cattivo. L'appannaggio della gioventù d'oggi, è un desiderio di *lucidità*, di *saggezza*. Occorre persuadersene.

E' cosa risaputa che il livello culturale dell'ultima generazione è assai notevolmente superiore a quello delle precedenti. Sopratutto, la sfera di interessamento per l'arte in genere, si è infinitamente allargata fra gli studenti: giovani che i loro studi portano in tutt'altro campo, si interessano di musica, di pittura, sono al corrente delle letterature straniere, fre-

quentano assiduamente le mostre d'arte, i concerti, le vendite di libri. E non sono eccezioni, ma la missima parte.

Il desiderio dunque di uno spirito nuovo nei giovani è basato su una sicura conoscenza del passato, non è fondato sul vuoto.

Particolarmente, in architettura, a questa sensazione di una assoluta necessità del nuovo, siamo arrivati forse, attraverso una saturazione di conoscenza. Nello studiare il passato i giovani non si sono accontentati di interrogare la sola architettura costruita, ma hanno indagate le forme d'arte nel loro spirito più nascosto: il '400 nelle xilografie della «Hynerotomachia Poliphili», e sui disegni di Maso Finiguerra; Bisanzio su gli smalti, i vetri, gli avori, in un pellegrinaggio d'ammirazione attraverso i tesori delle cattedrali; l'Oriente medievale sui Codici armeni, i Vangeli siriaci, le miniature persiane, le stoffe copte; e appunto tanta cultura di museo e di libreria antiquata, ci opprimeva il pensiero e ci fa invocare la *semplicità*. Questo, non tocca la nostra ammirazione per il passato: nulla impedisce di ammirare gli sfondi giotteschi e i tarocchi miniati del '400, e di capire e difendere lo straordinario partito decorativo che offrono in una città moderna le réclames luminose; niente vieta di ammirare le architetture sulle tarsie di Francesco di Giorgio e le xilografie del Serlio, e di capire il ritmo, di una purezza quasi greca, di certe officine a pareti di vetro. Tra il passato nostro e il nostro presente non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la tradizione: è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono.

Noi abbiamo avuto una sincera ammirazione per gli architetti che ci hanno immediatamente preceduti, e conserviamo loro riconoscenza, per essere stati essi i primi a rompere con una tradizione di faciloneria e di cattivo gusto, che da troppo tempo imperava. Anche, abbiamo in parte seguiti i nostri predecessori; ma ora non più. La loro architettura ha dato tutto ciò che poteva dare come frutti nuovi. Infatti, si possono distinguere in Italia due grandi tendenze: la romana, la milanese. Ora i primi, si sono rifatti più ancora che al classico, al nostro grande '500, raggiungendo a volte una serena nobiltà; ma ormai la loro maniera è degenerata in troppo facile cifra, e si limita ad una opposizione di piani bugnati e superfici bianche. I secondi si sono rivolti alle eleganze neo-classiche, e ne hanno tratto risultati indubbiamente raffinati e piacevoli; ma sono caduti nel puro decorativismo, nell'insincerità di una architettura che varia i suoi effetti per mezzo di espedienti, alternando frontoni spezzati, candelabre, pigne, obelischi di coronamento. L'una tendenza e l'altra sono ormai un *circolo chiuso* e si ripetono sterilmente, senza via di uscita.

E con quanta frequenza, edifici anche di notissimi architetti e che, terminati, possono riuscire piacevoli, mostrano, mentre sono in costruzione, nella nudità del loro scheletro, tutta la miseria di una architettura senza ritmo, che non si salva che con le applicazioni decorative: artificio, insincerità.

Ora, noi di questo, non ci possiamo più accontentare; non ci accontentiamo più. La nuova arichettura, la vera architettura, deve risultare da una stretta aderenza alla logica, alla razionalità. Un rigido costruttivismo deve dettare le regole. Le nuove forme dell'architettura dovranno ricevere il valore estetico dal solo carattere di *necessità*, e solo in seguito, per via di *selezione*, nascerà lo stile. Poichè, noi non pretendiamo affatto creare uno stile (simili tentativi di creazione dal nulla, portano a risultati come il «liberty»); ma dall'uso costante della razionalità, dalla perfetta rispondenza della struttura dell'edificio agli scopi che si propone, risulterà per selezione lo stile. Occorre riuscire a questo: nobilitare con l'indefinibile e astratta perfezione del puro *ritmo*, la semplice costruttività, che da sola non sarebbe bellezza.

Si è detto, «*per selezione*»: questa sorprende. Aggiungiamo: occorre persuadersi della necessità di produrre dei *tipi*, pochi tipi, *fondamentali*. Questa necessaria inevitabile legge incontra la più grande ostilità, la più assoluta incomprensione.

Ma guardiamoci indietro: tutta l'architettura che ha reso glorioso il nome di Roma nel mondo, è basata su quattro o cinque tipi: il tempio, la basilica, il circo, la rotonda e la cupola, la struttura termale. E tutta la sua forza sta nell'aver mantenuti questi schemi, ripetendoli fino alle più lontane provincie e perfezionandoli, *per selezione* appunto. Tutto questo è arcinoto, ma nessuno sembra ricordarsene: *Roma costruiva in serie*.

E la Grecia? Il Partenone è il risultato massimo, il frutto supremo di un'unico tipo selezionato per secoli: si osservi la distanza fra il dorico di Egina e il dorico dell'Acropoli. Così, un'unico tipo ebbe, la basilica dei primi secoli cristiani, così la chiesa orientale: chi non vede nella chiesa dei S.S. Sergio e Bacco il germe di Santa Sofia, e in questa a sua volta, l'origine di uno schema-tipo per le grandi moschee di Costantinopoli? E non sono forse tutte somiglianti le case toscane e umbre del '200 e del '300? E la nobiltà nuda e già così moderna dei palazzi fiorentini del '400, non è forse di un unico tipo?

Ma l'idea della *casa-tipo* sconcerta, spaventa, suscita i commenti più grotteschi e più assurdi: si crede che fare delle case-tipo, delle case in serie, significhi meccanicizzarle, costruire edifici che somiglino ai piroscafi, agli aereoplani. Deplorevole equivoco! Non si è mai pensato di ispirarsi per l'architettura alla macchina: l'architettura deve aderire alle nuove necessità, come le macchine moderne nascono da nuove necessità e si perfezionano coll'aumentare di quelle. La casa avrà una sua nuova estetica, come l'aeroplano ha una sua estetica, ma la casa non avrà quella dell'aeroplano.

Troppo sovente, da noi, si considera talento la facilità, e genio il talento; ora, naturalmente, il concetto dell'edificio-tipo, non garba a molte persone che hanno il culto della loro personalità, supposta eccezionale, e non si adattano a piegarsi alle nuove esigenze.

Occorre persuadersi che almeno per un tempo la nuova architettura sarà fatta in parte di *rinuncia. E' necessario* avere questo coraggio: *l'architettura non può più essere individuale.* Nello sforzo coordinato per salvarla, per ricondurla alla logica più rigida, alla diretta derivazione dalle esigenze dei nostri tempi, occorre ora sacrificare la propria personalità; e *solo* da questo temporaneo livellamento, da questa fusione di tutte le tendenze in una sola tendenza, potrà nascere la nostra architettura, *veramente nostra*.

La storia dell'architettura non conosce che rarissimi geni; solo ad essi era lecito creare dal nulla, seguendo la sola ispirazione.

In particolare poi, i nostri tempi hanno altre esigenze, maggiori esigenze, imperiosissime esigenze. Occorre seguirle, e noi giovani siamo pronti a seguirle, pronti a rinunciare alla nostra individualità per la creazione dei «tipi»: all'ecclettismo elegante dell'individuo opponiamo lo spirito della costruzione in serie, la rinuncia al-

l'individualità .Si dirà che la nuova architettura riuscirà povera; non bisogna confondere *semplicità* con povertà: sarà semplice, e nel perfezionare la semplicità sta la *massima* raffinatezza.

Certamente, è prossimo il tempo in cui gli edifici industriali: officine. docks, silos, avranno in tutto il mondo lo stesso aspetto. Tale internazionalizzazione è inevitabile e del resto, se una monotonìa nè risulterà, non sarà priva di senso grandioso.

Gli altri aspetti dell'architettura invece, evidentemente conserveranno in ogni paese, come già ora avviene, dei caratteri *nazionali,* malgrado la loro assoluta modernità.

Da noi in particolare, esiste un tale substrato classico, lo spirito (non le forme, il che è ben diverso) della tradizione è così profondo in Italia, che evidentemente e quasi meccanicamente la nuova architettura non potrà non conservare una impronta tipicamente *nostra.* E questa è già una grande forza; poichè la tradizione come si è detto, non scompare, ma cambia aspetto.

Si osservi come certe officine possono acquistare un ritmo di purezza greca perchè, come il Partenone, sono spoglie di tutto il superfluo e rispondono al solo carattere di necessità: in questo senso, il Partenone ha un valore meccanico.

La nuova generazione sembra proclamare una rivoluzione architettonica: rivoluzione tutta apparente. Un desiderio di verità, di logica, di ordine, una lucidità che sa di ellenismo, ecco il vero carattere dello spirito nuovo.

Alcuni nostri predecessori, volgendosi al futuro, predicarono la distruzione, in favore del falso nuovo. Altri, volgendosi al passato, credettero salvarsi con un ritorno al classico.

Noi vogliamo unicamente, esclusivamente, *esattamente,* appartenere al nostro tempo, e la nostra arte vuole essere quella che il nostro tempo richiede. Avervi interamente appartenuto con le sue qualità e i suoi difetti, questo sarà il nostro orgoglio.

II.

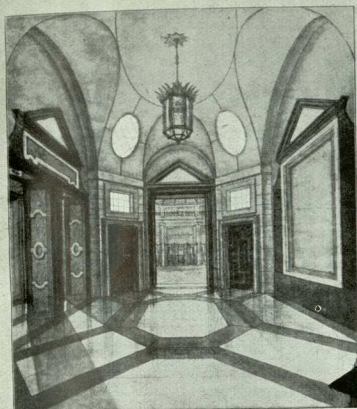
Nel chiudere il nostro primo articolo abbiamo detto che: «un desiderio di verità, di logica, di ordine, una lucidità che sa di ellenismo», stanno alla base di ogni ricerca della giovane generazione. Questo desiderio di lucidità ci spinge ora, ed è giusto, a indagare le ragioni dell'incertezza apparente nella quale ancora si dibatte l'architettura italiana, e a stabilire quale sia la *parte* veramente assoluta e significativa nei risultati raggiunti all'estero. Si tratta dunque di due indirizzi di studio che, per vie diverse, vogliono raggiungere un medesimo scopo: illuminare compiutamente il momento architettonico attuale. E ci sembra, tanto è stata discussa la questione delle influenze straniere, della loro maggiore o minore opportunità e plausibilità, che una breve analisi delle tendenze estere in architettura sia il primo problema da affrontare.

Nello scritto introduttivo del gruppo, l'accenno alle architetture contemporanee fuori d'Italia (poco più che un semplice elenco di nomi e di fatti messi in relazione con qualche atteggiamento generale dell'arte europea), terminava con questa conclusione: «Dunque *esiste,* particolarmente in architettura, uno spirito nuovo». Resta ora a stabilire *quali* di queste produzioni abbiano valore *assoluto,* quali cioè, indipendentemente dal paese che per primo le ha create, nascano da uno *spirito di necessità* tale, da attribuire loro una portata *internazionale,* come *elementi-base* della nuova architettura in tutti i paesi.

La *Germania* è una delle nazioni in cui il rinnovamento architettonico ha raggiunto una più completa espansione; di essa ci occuperemo dunque per prima, anche perchè ci sembra sia stato poco rilevato un recente *fenomeno,* nell'evoluzione dell'architettura tedesca, che pure è sintomatico.

Due grandi tendenze vi si potevano distinguere fino a poco tempo addietro: l'una era costituita da una interpretazione modernizzata dell'architettura classica italiana dal '500 all'800, per un processo semplificativo che, attraverso un ampliamento di pochi elementi principali e una particolare grassezza di sagome, raggiungeva un valore di interessante personalità, pur conservando certo spirito vagamente palladiano. Di tale tendenza citiamo fra i molti esempi, quello notevole del «Verwaltungsgebaude» di Hermann Frede a Halle (1921-23), del quale sopratutto è degna di osservazione per la purezza del senso classico, la pilastrata che chiude il cortile e la parte basamentale. L'altra tendenza si rivolgeva al patrimonio nazionale tedesco, e, attraverso verticalismi di membrature che benissimo si adattano a costruzioni moderne di molti piani, attraverso stilizzazioni quasi lignee, tratte dalle strutture gotiche, e ancor più, per un generale movimento di masse di valore medievale (come spirito, naturalmente), ma inteso nella più assoluta modernità, arrivava a risultati tipici e di innegabile valore: si vedevano ad esempio il «Thaliahaus» degli architetti Gerson ad Amburgo (1921), un grattacielo a torre di Wilhelm Kreis a Düsseldorf (1922-24), e dello stesso Kreis, un deposito di carbone alle officine Krupp (1920); un altro grande deposito di carbone di Alfred Fischer e Hamm (1922-23), e notevolissimo fra tutti, il progetto dell'architetto Distel nel concorso per il «Messehaus» di Amburgo (1924), nel quale però il valore goticizzante del torrione si fonde già alle maniere razionalistiche della parte bassa a scheletro visibile di cemento armato.

Parallelamente a queste due grandi tendenze, si è svolta l'arte decorativa tedesca strettamente collegata all'architettura, ma con propensione anche maggiore a servirsi del patrimonio nazionale. Da esso, e sopratutto dal medioevo, ha tratto quella maniera angolosa nell'interpretazione sia nella figura che dei fogliami, quella spezzettatura inattesa, che ha in comune anche con l'Austria. Ma la distingue sopratutto una rinata sensibilità per il geroglifico puro, un compiacimento nuovo per l'arabesco astratto, che danno a questa tipicissima arte un carattere particolare. Il decoratore tedesco è in continua fuga dinnanzi a una linea diritta, è un acrobata che si tiene magicamente in equilibrio in mezzo a un continuo giuoco di spigoli. Arte lontanissima da noi, ma, nel suo genere, perfetta. Fra gli innumerevoli esempi che si potrebbero citare, preferiamo limitarci ad alcuni fra i più personali e gustosi: gli interni di Otto Rudolf Salvisberg, le decorazioni sapientissime di Hermann Frede, così sobriamente distribuite nel palazzo di Halle, gli stucchi di August Breuhaus. Un pannello a stucchi di quest'ultimo, nella sala da pranzo di un circolo di Düsseldorf, ci sembra raccolga in sè la quintessenza di tale arte: in esso vediamo, attraverso un labirinto di riquadri a spezzata, in una caccia inverosimile, belve e volatili, inseguiti sotto gli alberi strani di un tropico alla Rousseau che si fosse irrigidito in ritmi angolari.

Ritornando all'architettura, le due tendenze di cui si è parlato, sia perchè derivanti ancora (quantunque con estrema modernità di forme e di spirito) dal passato, sia perchè la perfezione raggiunta

PIACENTINI: ROMA - TEMPIO VOTIVO INTERNAZIONALE PER LA PACE - MODELLO IN GESSO

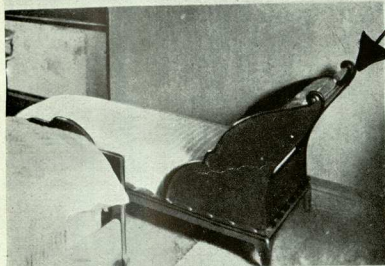
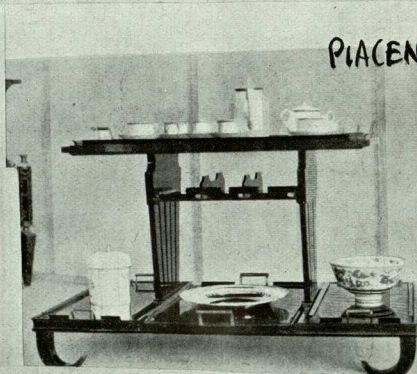



Illustrazione per la storia del gruppo 7: Al tempo dei tempi

dall'arte decorativa le faceva talvolta prendere il sopravvento anche all'esterno degli edifici, cadevano tuttavia in molti casi in errori di parziale decorativismo, di applicazione arbitraria di elementi non strettamente necessari. Oppure cadevano nell'altra arbitrarietà di interessare artificiosamente le facciate per mezzo di ripetuti e non sempre giustificati movimenti della massa architettonica, in una ricerca puramente plastica di giochi d'ombre sfumate.

Ora ci sembra, e questo è il *fenomeno* di cui parlavamo in principio, che l'architettura tedesca, la quale aveva pure raggiunta fin qui una notevole raffinatezza e perfezione, abbia subìto un rinnovamento; e che questo le sia venuto da un'influenza dell'architettura strettamente *tecnica* su quella monumentale. Un gruppo di architetti: Gropius, Kosina, Mendelsohn, Korn, Luckhardt, da lungo tempo esperti nella costruzione di edifici puramente industriali, sembrano aver tratto da questi l'essenza della razionalità pura, e, applicando lo spirito di necessità e una estrema sincerità costruttiva (fondamenti indispensabili di una architettura che non voglia cadere nell'arbitrario), al terreno già ottimamente preparato dell'architettura tedesca, hanno prodotto un'ultimissima maniera vicina veramente alla perfezione logica. E perfezione tale, che ne sono nate alcune di quelle *forme assolute*, di valore *internazionale*, che è scopo nostro ricercare.

Si veda il modello di centrale elettrica dell'architetto Kosina (1925): al fabbricato delle turbine, nudo, elementare, senza ombre, si innesta l'edificio quadro, a solette sovrapposte e sporgenti tutto all'intorno, così da alternare ritmicamente fascie orizzontali di luci e di ombre. A questo sistema, fa equilibrio la divisione a diaframmi verticali delle celle di trasformazione: tre motivi tipo. Su questo puro ritmo, si eleva l'edificio per l'uscita delle linee.

Alla sovrapposizione, ora osservata, di piani sporgenti da un corpo centrale, dispositivo che porta alla *stratificazione orizzontale*, si ricollega il partito delle *finestre a fascia* e dei *balconi continui a sbalzo;* e abbiamo fra gli altri il progetto del « Philosophenheim » di Walter Gropius (1923), la villa nei pressi di Berlino di Arthur Korn (1922-1923), la bottega Weichmann a Gleiwitz di Mendelsohn (1922).

Ecco che dall'officina di Gropius all'esposizione di Dessau, che risale nientemeno al 1914, con quei due corpi di vetro e ferro, terminati in curva all'estremità, che sprigionano un così vivo senso di estetica tecnica ultramoderna, deriva la bella e razionalissima soluzione del bozzetto di Arthur Korn nel concorso per « Quartieri di Grandi Negozi », che dispone intorno a un nucleo centrale, una serie di vetrine di esposizione sovrapposte per quattro piani e formanti una fantastica torre semicircolare in ferro e vetro. E ancora, allo stesso motivo di corpo curvo in gran parte vetrato, si ispira il progetto degli architetti Zwinscher e Peters per il concorso del « Messehaus » (1924).

Così vediamo, nel bozzetto di Kosina per una grande stazione aviatoria a Berlino (1924) (bozzetto interessantissimo anche come gioco di masse plastiche), quel motivo di altissima struttura a torre aperto da *cima a fondo* da una immensa vetrata compresa fra due corpi sporgenti, che tante applicazioni avrà per l'illuminazione di locali sovrapposti e di gabbie scalarie, con notevolissimo risultato estetico.

Così, dal sistema, usatissimo per le officine, dallo *scheletro strutturale* del cemento armato sinceramente *visibile* all'esterno del'edificio, fuso in qualche punto col sistema dei balconi a sbalzo sovrapposti, nasce la bellissima massa del famoso progetto di Walter Gropius per il ccnoorso della « Chicago Tribune » (1922). Da un analogo partito deriva il progetto di Wilhelm Kreis per il concorso del « Messehaus » (1924), nel quale è raggiunto un risultato di vera grandiosità nel gioco ritmico delle masse salienti a forma di torre, con un effetto di valore meccanico perfettamente giustificato dalle condizioni poste; e con simile ricerca di masse, il progetto di Richard Ducker per i grandi Magazzini a Stoccarda (1921-22), interessantissimo per i due corpi a torre, che si intersecano in perfetta compensazione di piani.

Nella soluzione *estetica* delle officine i modernissimi architetti tedeschi sono arrivati a complessi eccezionali: si guardi il valore quasi di monumento colonnato, che raggiungono i quattro camini della centrale termo-elettrica di Bensel ad Amburgo (1914-15) e ancor più il ritmo distributivo generale della grande officina di Zschornewitz degli architetti Klingenberg e Issel. Così, il gruppo di hangars di Hannover di Peter Behrens, nella pura aderenza alle necessità del problema, con l'immensa apertura rettangolare chiusa fra due parallelopipedi, si avvi[illegible] ritmo greco.

Una delle realizzazioni più sign[illegible] nel campo di ciò che si potrebbe chia[illegible] un *grecismo di rapporti proporzionali,* [illegible] ha nel cortile d'onore della « Gesolei » a Düseldorf: nei due corpi simmetrici, una sensazione veramente ellenica di riposi orizzontali, nasce da una unica, ininterrotta finestrata continua — cristallo lucido e corniciature bianche — che avvolge tutto il corpo di fabbrica, ed alterna il pieno assoluto delle masse oscure superiori ed inferiori.

Alcune delle ottime costruzioni tedesche dei maggiori architetti come Luckhardt, Mendelsohn, Gropius, riuniscono in sè tutte le caratteristiche di questa razionale e logica architettura ed offrono il modo di rilevarvi tutti quegli elementi nuovi, creati dalle possibilità del cemento armato, che hanno appunto valore *assoluto*. Fra i lavori di Luckhardt è notevole un garage per 1000 automobili a Berlino (1924): perfetta come valore plastico, la massa dell'edificio, dominata da un'alta torre, sulla quale le fascie delle finestre angolari creano quel motivo a L rovesciata che è anche tipico di Mendelsohn; quattro immense solette, segando l'intera massa (geniale composizione di parallelopipedi accostati in serie parallela), e sporgendo tutto all'intorno, creano i cinque piani a doppio ordine di boxes, le piste e le gallerie di disimpegno. Dall'altro lato una fascia lunghissima di finestre aperte in un corpo a sbalzo si ricollega al ritmo della torre.

Abbiamo già accennato a proposito delle finestre e balconi a fasce sovrapposte, al negozio di seta Weichmann a Gleiwitz: questo interessantissimo edificio, fra le più squadrate opere di Mendelsohn, ci offre sul suo lato stretto, delimitato e suddiviso da certe modanature striate di effetto stranamente metallico, tipiche di questo architetto, un'altra di quelle forme *assolute* raggiunte dal cemento armato: la *finestra angolare,* elemento logicamente nato dalle nuove possibilità costruttive, che permettono di alleggerire gli spigoli degli edifizi, e che, oltre alla sua razionalità, offre un duplice vantaggio: la maggior luce e il nuovissimo partito estetico che se ne può trarre.

Ma fra tutti i lavori di Mendelsohn di gran lunga il più perfetto, e forse la più completa realizzazione architettonica raggiunta dall'estetica tecnica, è la grande Tintoria progettata per Leningrado. Sia-

…eti di poter dare la riproduzione inte…a del plastico di questo edificio: vi si …otino: l'alternanza dei corpi verticali sporgenti e dei lunghi edifici vetrati a scheletro strutturale visibile; la perfetta e logica chiusura di ritmo costituita dal corpo a torre; in esso, il tipico motivo a L rovesciata; la distribuzione simmetrica dei tre essiccatoi, i quali, coi due corpi sovrapposti a diverse inclinazioni, assumono quasi un valore di forme geometriche astratte; infine nella parte anteriore, il complesso meccanico terminato da una di quelle strutture semicircolari a fasce sovrapposte, che sono anche una conquista della nuova architettura. E tale è la perfezione ritmica raggiunta da questo complesso di edifici, che se ne sprigiona non so quale sensazione di riposo attico, di bellezza nuda e astratta, che è il risultato supremo dell'architettura d'oggi.

Da queste purissime e matematiche creazioni, di quanto Bisanzio era lontana dallo spirito dorico, è lontana gran parte dell'*architettura austriaca*. Certo, l'Austria e la Germania, hanno un punto di partenza comune e, a volte, ancora sensibile; ma la prima è andata sempre accentuando il decorativismo a scapito della razionalità, e, se ha raggiunto un grado straordinario di raffinatezza, un'eleganza e una perfezione nel dettaglio come raramente si son viste, è stato a scapito della solida logica costruttiva. Assai giustamente osservava Roberto Papini in uno dei suoi articoli sull'Esposizione d'Arti Decorative a Parigi, che la contemporanea arte austriaca ha tutti i caratteri del bizantinismo. Vorremmo aggiungere, che quella stessa sua perfezione, aveva in sè i germi della decadenza, poichè già ora si possono rilevare sintomi di declino. Quest'arte inimitabile (e da non imitarsi), con una abilità ancor maggiore della tedesca, e in più una minuzia di cesello che quella non conosce, servendosi di un campo d'ispirazione assai più vasto, che attinge molte forme all'oriente e alle tradizioni coloniali, raggiunse un grado di virtuosismo nell'assoggettare e fondere le materie più rare, oltre il quale non era possibile che la decadenza. E già ora, certe decorazioni a traforo, certe giapponeserie tra barocche e schematizzate, sono passate dal preziosismo alla stravaganza di dubbio gusto. Comunque, nel campo della pura decorazione, alcuni artisti raggiunsero risultati perfettissimi: citiamo di Prutscher, certe pareti interamente rivestite di legni rari nelle quali talvolta s'incastra la magnificenza di un basso camino marmoreo; di Hoffmann, certo modo di scampartire pareti a soffitto a sottili riquadri di stucco, al centro dei quali campeggia un minuscolo emblema, animale o fiore; di Peche, elegantissimo fra tutti, certe specchiere, e mobiletti, e cornici, nei quali l'arabesco, per la gioia degli occhi, è trattato con tanta apparente facilità, con una fantasia così docile e pieghevole, da rendere palese come, un passo più in là, si debba cadere nel grottesco.

Dall'importanza data al valore decorativo, l'architettura austriaca deriva, anche nei suoi più grandi rappresentanti, un certo carattere di arbitrio, che non sempre corrisponde alle esigenze della costruttività razionale. Nello stesso raffinatissimo Hoffmann, vediamo, anche prescindendo da fantasie, come il suo primo progetto per la trasformazione della « Credit Bank » di Vienna (1924), che sembra descrivere sulla facciata dell'edificio, istoriata e policroma, un viaggio « Aux Iles », in uno spirito di « Paolo e Virginia » modernizzati, nel secondo progetto per la medesima banca, un compiacimento per la sovrapposizione di piani ondulati orizzontalmente, motivo da lui frequentemente ripreso di poi, che è di valore in fondo più decorativo che veramente architettonico. Così, Erich Leichner, in una grande casa di abitazione a Vienna, sembra preoccuparsi, col muovere verticalmente le facciate in una successione di angoli, di raggiungere più che altro l'effetto grafico di una serie di ombre vellutate.

Certo, la fusione del decorativismo con l'architettura dà a volte risultati piacevolissimi, come nelle grandi case di Theiss e Jaksch a Vienna, con quelle figure di donne stilizzate a bassissimo rilievo, perfettamente inscritte fra una finestra e l'altra nella fascia continua, oppure gli ornati sullo spigolo delle finestre angolari.

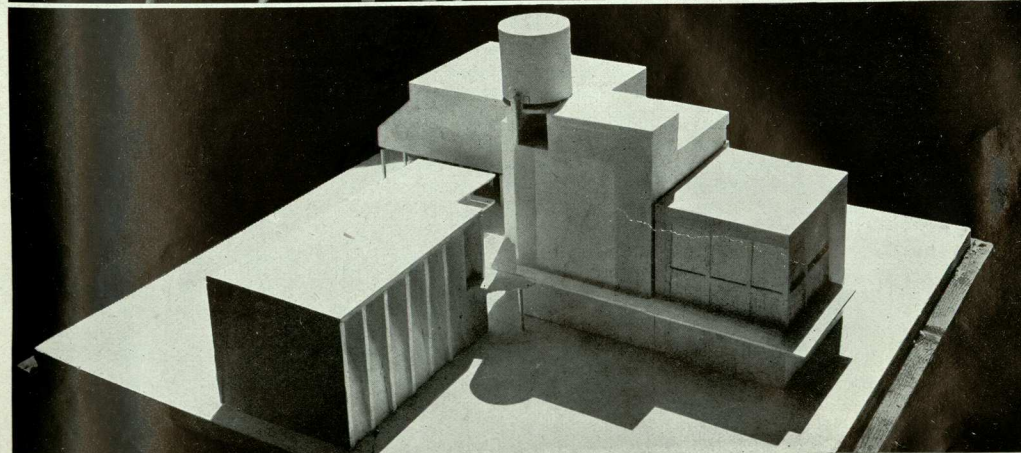
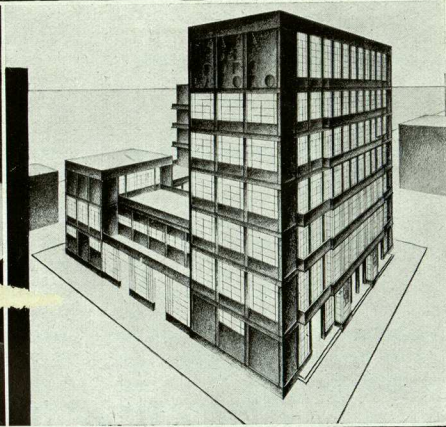
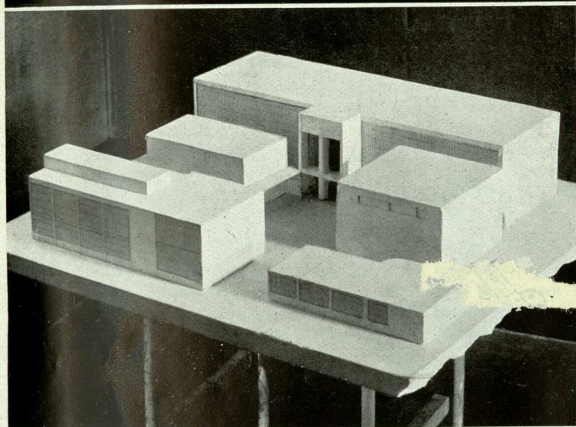
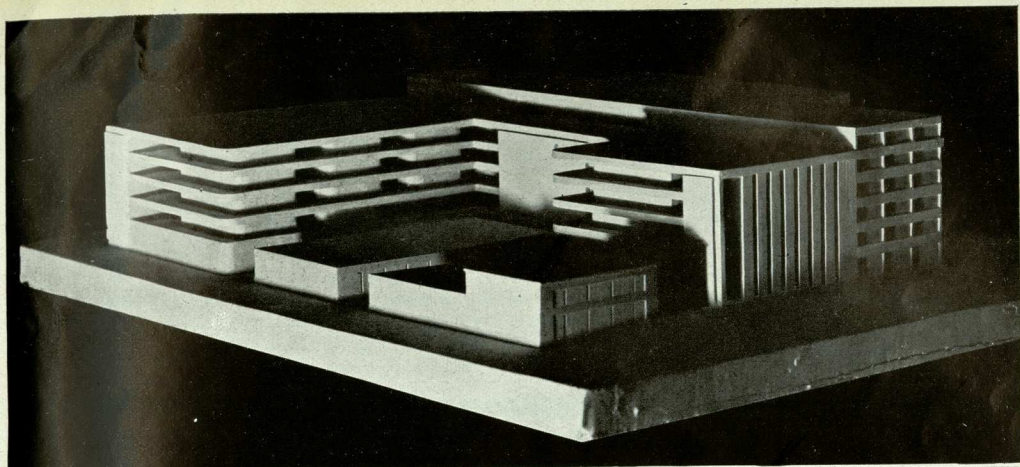
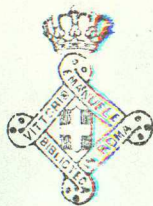
Ma queste composizioni esorbitano dalle nostre ricerche; e dove le architetture austriache ci offrono esempi di applicazione razionale di quegli elementi *assoluti* di cui ci occupiamo (come ad esempio nelle nuove case popolari di Engelbert Mann a Vienna, coi balconi continui sovrapposti e le grandi superfici lisce, oppure nel perfettissimo Thalia-Bad (1923-24), costruzione fra le più belle di Vienna, in cui l'alternanza delle finestre continue e delle fasce bianche raggiunge, con l'eliminazione di ogni superfluità, un ritmo assoluto), rientrano nei tipi di architetture tedesche già esaminati.

Nulla dunque, di particolarmente nuovo, offre l'Austria a queste nostre ricerche.

Derivate dalla Germania per una affinità dello spirito nordico, ci risultano le migliori architetture della *Danimarca* e della *Svezia*, mentre negli interni, prescindendo da alcune caratteristiche rielaborazioni danesi, di sapore locale, si rileva la ricerca di desumere dal classico una interpretazione personale, di molto stilizzata semplicità; particolarmente, certe decorazioni di Aage Rafn, risalgono ad uno spirito arcaizzante, con modernissimi risultati.

Fra gli architetti danesi Knut Lömberg Holm, ci dà col suo progetto per il concorso della « Chicago Tribune » (1922), un edificio di masse che con il duplice ritmo plastico e tonale, e l'accentuazione reclamistica delle enormi scritte luminose, produce un complesso di bellezza meccanica, nel suo genere, non ancora superato.

L'*Olanda*, uno dei primi paesi che abbiano compresa la necessità di un ritorno allo spirito razionale in architettura, rappresenta anche fra tutti quello dove forse le nuove idee hanno raggiunta un'applicazione più radicale. Tuttavia, le sue architetture, alle quali non si può negare una perfetta rispondenza coll'ambiente, sia per una apparenza greve e cupa data dall'uso del tradizionale mattone, sia per il frequente errore di spingere il razionalismo troppo oltre i limiti che il ritmo estetico dovrebbe imporre, si allontanano molto dal nostro spirito.

Una tendenza intermedia, che fonde la purezza costruttiva delle ultime maniere tedesche al razionalismo matematico di Le Corbusier ci sembra la più interessante: citiamo la grande casa (1922) degli architetti Van Doesburg, Van Eesteren, Rietveld (Grup de stijl) nella quale, malgrado l'eccessiva concessione a effetti di un cubismo sapiente ma un poco arbitrario, è realizzata una notevole euritmia di volumi e di piani, che mette in evidenza, con gli immensi aggetti di tettoie e di terrazze, le posibilità del nuovo materiale. Invece una villa costruita dal solo Rietveld a Utrecht (1924-25), ci mostra gli eccessi cui può giungere la tendenza, spinta agli estremi limiti: l'architettura si riduce qui a un gioco astratto di piani, senza alcun valore costruttivo, che, alternati con elementi scoperti in ferro e telai di vetro, trasforma la casa nell'apparenza di un curioso strumento di precisione,

1927 *Gruppo 7. 1) G. Pollini e L. Figini: Garage per 500 auto; 2) G. Terragni: Fabbrica di tubi; 3) L. Figini e G. Pollini: Casa del Dopolavoro; 4) G. Terragni: Officina del Gas*

effetto però che non va oltre quello di scenografia per balletto meccanico.

Ad ogni modo, anche l'architettura olandese nei suoi esempi migliori, non ci offre elementi nuovi, che non siano quelli già rilevati nella architettura tedesca. Alle caratteristiche più significative di questa, si ricollega anche il progetto degli architetti Byvoet e Duiker per il concorso della «Chicago Tribune» (1922): in esso è data l'applicazione massima, se non addirittura eccessiva, all'alternanza delle pareti interamente vetrate, con gli aggetti enormi dei balconi continui a sbalzo. Dalla ripetizione di questo unico partito costruttivo per l'intera altezza del gigantesco edificio, nasce tuttavia un'impressione di notevole slancio ritmico.

Merita più di un cenno la recentissima rinascita architettonica della Russia: certo anche qui, è sensibile l'influenza, almeno alle origini, delle ultime tendenze tedesche; ma si rileva pure uno spirito d'indipendenza e di personalità, un grande fervore di ricerche, che, se va talvolta oltre la logica costruttiva e l'estetica, lascia tuttavia intravedere molte, e forse prossime, possibilità.

Citiamo, come realizzazione perfetta di nuove ricerche, il progetto di Vesnin per una Camera del Lavoro a Mosca (1923), che giunge a risultati indipendenti dalla maniera tedesca: si osservi la diversità di valori ritmici data al motivo dello scheletro strutturale visibile all'esterno, particolarmente nella torre; la sapiente distribuzione delle finestre; la preoccupazione di comporre plasticamente il movimento delle masse angolari e poligonali; il partito nuovissimo degli arretramenti sfondati in taluni punti delle facciate.

E un monito veramente, per le nostre scuole d'architettura, sono i progetti per Edifici Industriali, della Scuola Superiore di Arte e Industria di Mosca, nei quali l'estetica tecnica appare in un pieno e fiorente sviluppo ancora troppo ignorato da noi.

Abbiamo lasciata per ultima la *Francia* e per *due* ragioni: la particolare posizione che, rispetto alle altre architetture contemporanee, assegniamo a quella tendenza matematica che vorremmo chiamare «corbusiana»; e alcune constatazioni che questa ci permette di fare, e che serviranno di conclusione.

E' noto che il fenomeno Le Corbusier è un fenomeno isolato; sembra che ora cominci in Francia ad avere qualche seguace; in ogni modo, non ebbe precedenti, poichè il movimento architettonico vi rappresenta nel suo insieme, malgrado i Perret e, in tono minore, Roux-Spitz e Tony Garnier, un valore ritardatario. Troppo conosciute sono le teorie di Le Corbusier perchè se ne discuta qui, quando già tanto se ne è discusso. L'errore maggiore fu di considerarlo come una specie di futurista, mentre invece egli e, in fondo, un *tradizionalista,* portato appunto dall'essenza stessa del suo tradizionalismo, a proclamare che *come in ogni grande epoca,* l'architettura d'oggi deve essere perfettamente modellata sulle necessità d'oggi. In questo senso, egli disse: «Noi viviamo sotto il segno della macchina», frase che, non capita, provocò mille interpretazioni assurde. Abbiamo già detto nel nostro primo scritto, come vada *logicamente* intesa l'influenza meccanica.

Noi ammettiamo che queste teorie, spinte al loro estremo limite, abbiano anche portato a eccessi; e che, specialmente in taluni intenti di Le Corbusier, quando questi non si contentino di ricerche di un valore ancora cubista benchè raffinato, la troppo rigorosa applicazione della razionalità pura, possa produrre impressioni di clinica. Ma, nell'insieme della sua opera pratica e polemica, egli è un eccezionale *novatore*: non sarà mai abbastanza ammirato, fra tanta fioritura di falsi geni, l'esempio di quest'uomo, il quale osa dichiarare in perfetta umiltà, che egli si contenta di fornire con le sue architetture un semplice scheletro, le prime basi sulle quali i tempi futuri potranno elaborare le forme compiute di bellezza. Lo ripetiamo: Le Corbusier è un *novatore,* e se non tutte le sue teorie, si possono interpretare alla lettera, la sua tendenza va tuttavia considerata come provvidenziale *cura* contro la retorica architettonica, come *antidoto* prodigioso contro il vecchio, e peggio, il falso nuovo.

Non descriveremo i lavori di Le Corbusier e Jeanneret che sono notissimi: piuttosto, teniamo a mettere ancora in evidenza che, se talvolta qualche particolare, come ad esempio il grande balcone in ferro curvo della villa di Veaucresson (1922-23) può essere molto discusso, tuttavia *raramente* l'architettura contemporanea ha raggiunto la perfetta proporzione, la purezza veramente ellenica dei due Hotels particuliers a Auteuil (1924), nei quali il rapporto matematico in cui vivono le varie parti, genera una impressione di ritmo astratto. Si noti il valore estetico del bellissimo corpo curvo «sur pilotis» della stessa costruzione di Auteuil, e quello del fianco della casa Lipchitz a Boulogne-sur-Seine (1924-25) nel quale appare il medesimo nuovissimo spirito.

Con intonazione tutta diversa dalla tedesca, anzi con carattere tipicamente francese, Le Corbusier si serve di quegli stessi elementi fondamentali che abbiamo già messi in evidenza: le *immense vetrate* [l'interessante *Atélier* del pittore Ozenfant (1923)] — le case di Auteuil); *le finestre a fascia orizzontale* [in tutte le costruzioni corbusiane, e particolarmente nella villetta sul lago di Ginevra (1923-24)]; i *balconi continui a sbalzo* [modello per le villette Citrohan (1921)]; *la grande vetrata verticale* che squarcia le facciate dall'alto al basso [Villa di Veaucresson (1922-23)].

Ed ecco ora l'accennata *constatazione* fra i modelli di villette Citrohan di Le Corbusier, e certi modellini di Walter Gropius per case in serie, e più generalmente, fra tutta l'opera di Le Corbusier e quella di Walter Gropius e della scuola o gruppo che ne deriva, esiste una *somiglianza di alcune forme* assai notevole, che chiunque può verificare. Dunque, in paesi di indole assai diversa, *dalla logica e razionale soluzione di problemi analoghi, nascono necessariamente analoghe creazioni.*

Si è già detto che: «è prossimo il tempo di una internazionalizzazione nell'aspetto degli edifici industriali»; si osservi infatti, come i silos, da quelli di Europa a quelli magnifici degli Stati Uniti e del Canadà (la più perfetta forse fra le realizzazioni plastiche raggiunte dall'estetica tecnica, e che, non solo per la sua occasionale somiglianza col sepolcro d'Eurisace, partecipa di un vero classicismo), abbiano ormai tutti il medesimo aspetto.

La verità è che il cemento armato, presentando le possibilità di una *nuova base* la ricerca architettonica, ha già potuto stabilire alcune di quelle *forme assolute* che in *tutti* i paesi abbiamo potuto rilevare, e che ne sono il *fondamento.*

La prova della perfezione cui arrivò l'architettura antica sta nella creazione di alcune forme *fondamentali* che, quasi

alfabeto dell'architettura, divennero patrimonio di tutte le civiltà. Oggi, dalle nuove necessità e da un impiego razionale dei materiali, alcune *forme*, come abbiamo veduto, sono già *nate*, che, rappresentando la soluzione perfetta ed unica delle necessità poste, si possono considerare appunto *patrimonio internazionale*, al modo stesso che l'elemento colonna o l'elemento arco erano fondamentali nelle architetture passate.

IL GRUPPO 7.

ORIGINI DEL GRUPPO "7"

Il tempo che intercorre tra la pubblicazione di queste quattro note e la mostra dei bozzetti per la Casa Littoria, è di otto anni e mezzo.

E' fuori di dubbio che gli scritti del «Gruppo 7» hanno un valore fondamentale, ma è altrettanto provato che l'architettura italiana per otto lunghissimi anni ha continuato a ignorarli nella loro sostanza e nel loro spirito. Il neo-classicismo romano e lombardo prosegue imperterrito a sfornare frontoni spezzati, candelabre, pigne e obelischi, lontano dal tempo e da ogni funzione. Impiastricciate le grandi città, i «maestri» lavorano adesso in provincia: sedi bancarie, uffici, case private, scuole e villini.

Questa caratteristica inaderenza al tempo, già strana in un clima normale, è tanto più inammissibile in un paese come il nostro che ha avuto il privilegio di un soffio rivoluzionario. Eppure, da questa parte, nulla è cambiato in otto anni, se si escludono le buffe rescipiscenze piacentiniane, fenomeno marginale di destrezza che nessuno osa prendere sul serio.

Otto anni sono come dal 1912 al 1920. Un mondo. Passi della storia in arte, in politica, nella scienza: cubismo, futurismo, espressionismo, dadaismo, metafisica, surrealismo; caduta degli imperi, bolscevismo, rivoluzione fascista; Einstein, ecc.

Dal 1926 a oggi, per quanto riguarda l'architettura: nulla.

Noi non crediamo che il mondo debba progredire ogni semestre con la puntualità di una meridiana, tanto più che «andare avanti» o «andare indietro» possono essere espressioni vuote di senso, oltre quello che ad esse s'intende dare.

Se si pone tuttavia un principio, riconosciuto che sia tale, troviamo errato il non consacrarlo con una adesione senza riserve. Quale era questo principio?

Nell'autunno del 1926, alcuni giovani non ancora usciti dall'università milanese di architettura, forti di una informazione sicura sulle cose dell'arte e di una fede vivissima nello spirito della nostra epoca, si staccavano dal piatto sfondo della scuola per selezione istintiva, e si riconoscevano l'uno con l'altro in uno slancio di intenti comuni. Chi ebbe il piacere di conoscerli a quel tempo, ricorda non senza una certa commozione il loro fermo entusiasmo, la loro fede di novatori, la loro volontà di raccogliere in un principio che avesse i caratteri dell'assoluto, il significato della nostra epoca.

Spiriti colti e affinati da una partecipazione completa alla vita politica e culturale della nazione — quasi tutti squadristi e la più parte provenienti da centri d'arte estremisti — essi comprendevano soprattutto di essere alle porte di un'epoca nuova, fatto straordinario e di per sè entusiasmante, che richiedeva la più attenta considerazione.

Studiati i caratteri del nostro tempo attraverso le sue manifestazioni più tipiche, essi erano giunti alla convinzione che la espressione-base dello spirito nuovo andava coscientemente esplicandosi nel campo dell'architettura, segnale indubbio di un principio originario. Le grandi età della storia infatti sono state annunciate tutte da una nuova concezione del costruire: l'architettura romana di contro alla greca; il romanico, il gotico, la rinascenza e il barocco.

Tutto quello che è venuto dopo, fino agli inizi della guerra, non ha importanza, intesa in un senso assoluto, non essendo che una derivazione di sviluppi e controsviluppi, priva di essenza sostanziale; e basti considerare il neo-classicismo, la cui fisionomia conserva nel gioco sterile delle sovrapposizioni formali, tutti i segni del barocco.

Al tempo di cui si narra, coloro che avevano compiuto per proprio conto una revisione così netta e coraggiosa della storia, erano ben pochi, ed è naturale ch'essi trovassero conforto alle loro convinzioni in un'alleanza reciproca che venne a rinsaldarsi nei vincoli di una stretta collaborazione. Si credette necessaria un'azione in comune, e fu bene perchè un impegno reciproco e disciplinato porta l'attività umana a risultati superiori sempre all'espressione individuale, specie qualora si intenda operare in un settore che investe gli interessi sociali oltre ai canoni dell'estetica.

Così, dopo un brevissimo periodo di assestamento, il nucleo risultò composto da Figini, Pollini, Larco, Rava, Terragni, Frette e Castagnola, al cui posto, subentrava infine Libera; assumendo la scheletrica denominazione di «Gruppo 7», nell'intenzione di poter servire da insegna a tutto un nuovo mondo di idee.

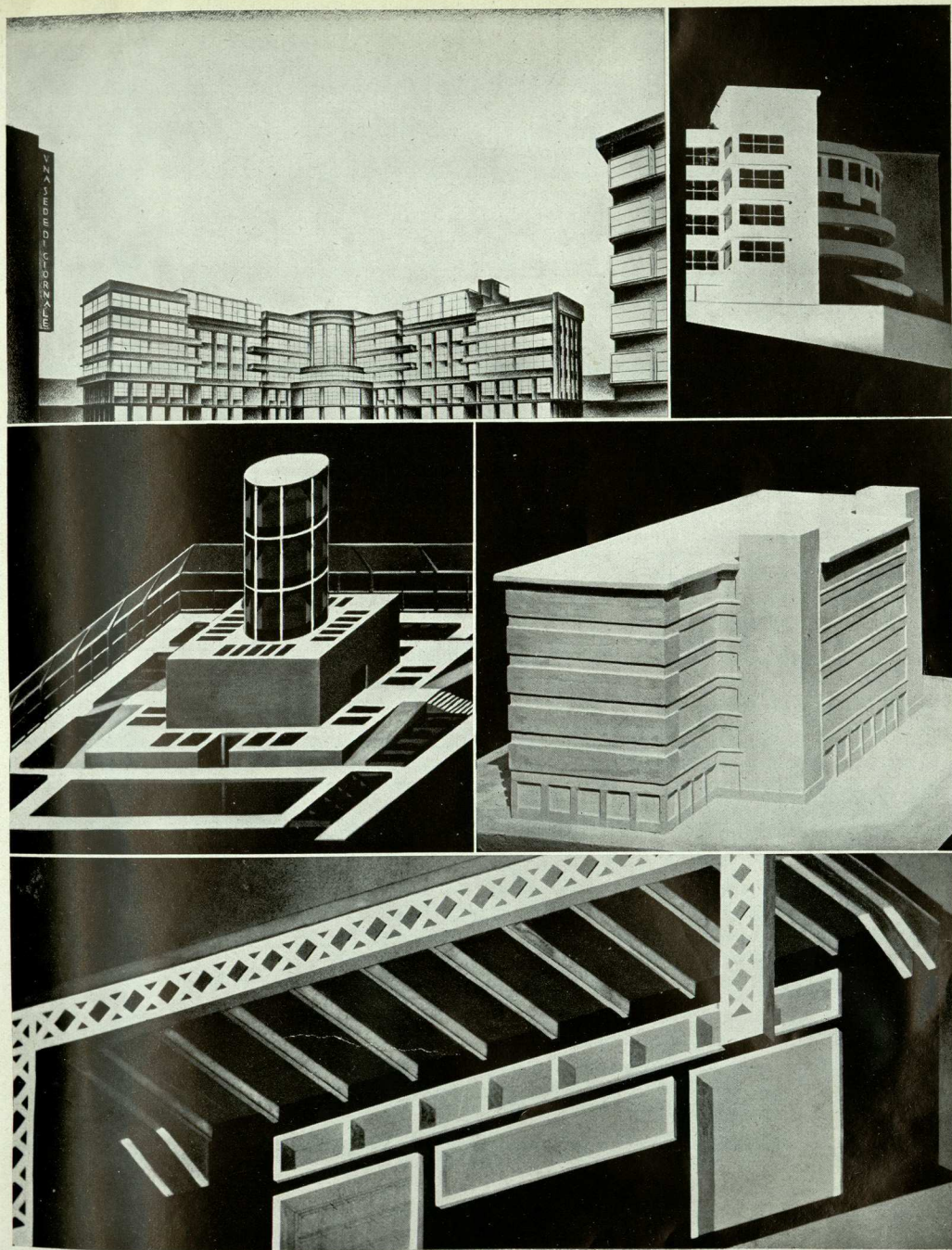
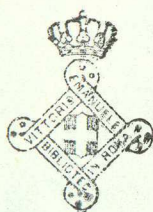
Bisogna ricordare che l'ambiente mediocre e sterile della scuola di allora (che in non piccola parte è rimasta tale ancor oggi), aveva acceso l'animo di questi giovani a una reazione lucida e logica, intesa a togliere i paramenti di una retorica professorale, per giungere finalmente a una umana verità. Un realismo virile, come vedremo, ma colmo di quella particolare poesia che ha per sostegno un'ossatura classica.

Dalla costituzione del gruppo alla prima dichiarazione di fede, passano alcuni mesi, durante i quali la pattuglia s'intona sull'accordo di una comprensione reciproca, attraverso lunghe discussioni fino al raggiungimento di una convinzione esattamente uguale per tutti. Furono quelle, giornate colme, cariche di un fluido ispiratore e sostanzioso, decisive dal punto di vista formativo, tanto che alla fine ognuno sentì bene nascere dentro un sentimento di responsabilità *fino allora ignorato. Nasceva così la «moralità» del gruppo. Argomento di quelle discussioni era, oltre a una revisione spregiudicata della storia, una considerazione a occhi bene aperti del tempo presente.*

Il travaglio immenso per cui un'epoca muore e un'altra sorge, si è annunciato nella seconda decade del nostro secolo: dal 1910 al '20 tutte le manifestazioni dell'attività umana ebbero, si può dire, un sussulto sincrono; finita la guerra, mentre nascevano bolscevismo e fascismo, le espressioni dello spirito facevano affiorare al sommo delle esperienze alcuni risultati paralleli e fondamentali: Stravinsky, Cocteau, Picasso, Le Corbusier.

Constatando questo fenomeno, i giovani del «Gruppo 7» annotavano: «E' nato uno spirito nuovo».

Questa affermazione è tanto poco arbitraria che è già possibile individuare i caratteri di tale spirito nuovo: *ordine, chiarezza, logica.*

La vera attività morale del gruppo ha inizio da una adesione completa a questi capisaldi. Essa porterà i componenti a una dichiarazione colma di ardimento magnifico: «le nuove forme dell'architettura dovranno ricevere valore estetico dal solo carattere di necessità; in sèguito, per via di selezione, potrà nascere lo stile».

1927 *Gruppo 7. 1) e 2) I. Larco e C. E. Rava: Sede di giornale; 3) I. Larco e C. E. Rava: Palazzo per uffici, 4) e 5) A. Libera: Progetti*

Di qui la necessità di giungere alla produzione di tipi, pochi modelli fondamentali che costituiscano la sintesi e la base delle necessità architettoniche e che possano raggiungere, traverso uno studio costante, raffinato ed esauriente, il limite massimo cui può giungere l'arte del costruire: solo così si arriverà allo stile. *E qui si pensa alla Grecia e a Roma, le quali col tempio, con la basilica, col circo e con l'edificio termale, esaurirono, si può dire, ogni altra esigenza di modello, ciò che permise una lavorazione paziente, accanita e appassionata dei pochi originali ammessi, fino al raggiungimento di una vera perfezione. Il Partenone è il risultato ultimo di un tipo unico selezionato traverso interi secoli.*

A questo punto, ecco una nuova annotazione del «Gruppo 7»: «Si osservi la distanza tra il dorico di Egina e il dorico dell'Acropoli».

La teorica di questi giovani riluce tutta di osservazioni così precise ed elementari.

Senonchè le prevenzioni generali contro un'arte da costruirsi in serie (ossia la ribellione contro il sacrificio dell'individualismo) non avrebbero fatto a meno di ostacolare il sorgere e l'affermarsi di una architettura veramente nuova, mai vista prima, simbolo di un vivere lindo e collettivo, espressione più che di un secolo, di un'età nuova. Non si dimentichi poi, specie in questi casi, che l'apporto di una moralità inconsueta alle convenzioni, derange la borghesia dominante più di un flagello fisico.

Queste e altre previsioni, ma soprattutto il desiderio di manifestare lo spirito di cui si sentivano già permeati, condussero i componenti del «Gruppo 7» alla redazione delle quattro note che oggi Quadrante, *con vero spirito di comprensione, ristampa.*

Esse apparvero sulla Rassegna Italiana *di Tommaso Sillani, dal dicembre* 1926 *al maggio* 1927, *e suscitarono in Italia, ma ancor più all'estero, un interesse vivissimo con sèguito di polemiche, condanne e apologie. Non si ricordava il tempo di aver letto brani tanto sostanziali nel contenuto e così decisamente rivoluzionari nello spirito. Già nel primo di essi, vi si scorgono gli anticipi di quello spirito fascista che soltanto ai nostri giorni doveva esplicarsi traverso i concetti di collettivismo inteso come condanna a un individualismo egocentrico e dozzinale.*

Tutte le quattro note, veramente fondamentali per la storia dell'architettura moderna, appaiono firmate con la sigla «Gruppo 7», ed ebbero, come si è detto, la precedenza di conversazioni, scambi di idee e discussioni memorabili tra i componenti del nucleo. Chi scrive ricorda l'impeto magnifico, e pure così pacato, che animava quei giovani valorosi alla vigilia di instaurare un nuovo ordine morale nelle cose dell'architettura italiana.

Poichè è indiscutibile e inconfutabile che tutto quanto venne più tardi in quest'ordine, scaturì, nacque o derivò dal «Gruppo 7».

Nella esposizione del nuovo spirito, il tratto più felice e più convincente, come quello che dà la garanzia di una verità sostanziale, è la ricerca costante di un principio fondamentale che sia assoluto.

Esaminati i caratteri della nostra epoca e confrontata questa con quelle precedenti, i redattori delle note in esame scoprono che la mancata adesione dell'architettura allo spirito del suo tempo, deriva tra l'altro da una sfrenata, incontenibile produzione di espressioni individualistiche, varie, diverse e contrastanti, vale a dire nulle come risultato efficiente.

Nello sforzo di salvare l'architettura da tanto naufragio, occorre anzitutto sacrificare la propria personalità e venire alla creazione dei famosi originali; all'ecclettismo sterile e democratico dell'individuo, si oppone coraggiosamente la costruzione in serie; contro al facile successo della forma estrosa e bizzarra, si eleva la disciplina di una semplicità domenicana.

Non è possibile non riconoscere in una posizione così nobile e così intelligente, una maturità profonda e una moralità integerrima. Collocata nel tempo, vale a dire otto anni e mezzo fa, essa ci appare come una cellula, un organismo primo, soffuso di quella luce che pochissimi sanno captare al suo primo apparire, ma della quale sanno sùbito nutrirsi gli spiriti nati bene.

Noi pubblichiamo qui alcuni documenti di quegli anni con la evidente intenzione di collocare il fenomeno «Gruppo 7» nel suo vero clima. La modernità, come era intesa allora, andava fissandosi sul nome di alcuni architetti — Muzio, Piacentini, Ponti — la cui produzione non può resistere oggi a nessuna considerazione appena seria. Invitiamo lo studioso a guardarla attentamente. Sarà facile scoprirvi sùbito quel cattivo gusto particolare che proviene da insufficiente educazione spirituale e da completo disorientamento, giacchè in architettura destinato a perdere la strada è sempre colui che pretende affidarsi all'arbitrio anzichè alla funzione. E' difficile pensare qualche cosa di più antiarchitettonico di Muzio, di Ponti, ecc. Il gusto piccolo-borghese del ferro battuto, dei bossoli di shrappnel portafiori, del cuoio lavorato «in stile quattrocento» e della falsa pergamena; l'adesione al post-liberty, al rustico del piccolo possidente e nello stesso tempo a uno sfarzo pittoresco in cui non pare ancora morto il tremendo mondo dannunziano. Elena Muti trova la sua vera giacenza sopra la dormeuse *di Muzio.*

Carattere di questa bassa lavorazione di cose fu la stupidità, vale a dire l'impegno costante di sfuggire ogni rapporto di aderenza tra l'oggetto e la propria funzione.

In una spassosa relazione critica alla Banca Bergamasca di Muzio — anno 1928 *— si leggono frasi di questo tipo: «... il disegno apre uno dei segreti di quest'architettura, nel suo pieno carattere pittorico* (sic!). *Ci senti l'ambiente, l'intonazione, l'atmosfera, più che il calcolo geometrico. Giova a questa calda unità l'essere una architettura di colore».*

Esaminate le epoche più tristemente famose per decadimento e barbarie architettonica, non si riesce a vederle più tali dopo tanta prova di deficienza.

In questo clima sorge con un atto di vigorosa intelligenza il «Gruppo 7».

I suoi postulati mirano a una reazione particolare all'ambiente, e a una rivoluzione generale nell'architettura.

Con le opere e con gli scritti, il nucleo s'impone all'attenzione italiana ed europea, mentre prepara inconsciamente uno dei fenomeni più importanti della cultura italiana del dopoguerra: la polemica per l'architettura.

Propugnata l'idea della casa-tipo, *della rinuncia individuale, della semplicità (che non è povertà) e della massima raffinatezza; proclamato soprattutto che la bellezza dell'architettura è in precisa funzione della sua necessità; il «Gruppo 7» passa a una rapida rassegna di quello che è stato compiuto in questo senso dagli architetti veramente moderni. E qui ci si imbatte nei grandi nomi dei precursori e dei novatori; forse per la prima volta si odono in Italia i nomi di Gropius, di Kosina. di Mendelsshon, di Lukhardt, di Asplund, di Van Eesteren, di Byvoet, di Le Corbusier, ecc., messi accanto a un giudizio lucido e oggettivo delle loro opere. L'entusiasmo dei giovani del «Gruppo 7» per la nuova architettura, non faceva perdere loro di vista i pericoli, gli eccessi, le inconsistenze a cui una troppo facile*

esaltazione avrebbe potuto condurre. Sempre vigili e oggettivi essi compivano la prima rassegna dell'architettura moderna che sia stata intrapresa dalla cultura italiana, con una fermezza di giudizio e con una sensibilità poetica che oggi ancora stupisce. Benchè, com'è naturale, non si possa ancora parlare di vera critica in tale rassegna, si arriva tuttavia a definire il noto Grup de stijl olandese (Van Doesburg, Van Eesteren, Rietveld, ecc.) « una tendenza intermedia che fonde la purezza costruttiva delle ultime maniere tedesche, al razionalismo matematico di Le Corbusier »; si definisce quest'ultimo « un tradizionalista puro », e si analizzano le costruzioni di Gropius con una diligenza che invano si potrebbe ricercare nella prosa dei critici italiani.

Si arriva così a illuminare compiutamente il momento architettonico di allora dopo aver visto quali siano stati i risultati veramente assoluti e significativi da esso raggiunti in Europa. Di qui procede l'esame delle cause che hanno impedito in Italia lo sviluppo parallelo di uno spirito architettonico moderno.

Noi segnaliamo oggi questa terza nota del « Gruppo 7 » come quella che dopo tanti anni non è riuscita ancora a perdere — purtroppo — un briciolo della sua attualità. A parte qualche modificazione ottenuta nei sistemi della scuola — e qui si citano le cattedre di Milano, di Firenze e di Torino, contro a quella romana di Valle Giulia dove la ostinazione professorale si accoppia al trepidante insegnamento del falso moderno —; i giudizi formulati sul carattere particolare dell'italiano dal punto di vista della modernità, sulla critica e sul giornalismo e soprattutto sugli architetti ufficiali, sono oggi, dopo otto anni e mezzo, il ritratto ancora più completo che si possa fare dell'« ambiente » in cui tenta avanzare l'architettura moderna.

Vennero come ultime, le considerazioni sui nuovi materiali capaci di capovolgere il concetto di estetica di un tempo; sul carattere necessariamente internazionale della nuova architettura la quale ha tut- [illegible] ligo di produrre tipi razionali, vale a dire direttamente relativi al paese in cui sorge; e la constatazione colma di confortevole incoraggiamento, che il razionalismo col suo desiderio di verità, di logica e di ordine, partecipa di una lucidità che sa di ellenismo.

Il movimento di idee [illegible] in Italia da questi sette giovani, è capitale. Nelle scuole, dove ancora s'impartisce un insegnamento assurdo, la gran parte degli studenti riceve come la luce di una rivelazione: errori fondamentali, principi inconsistenti, posizioni estetiche mostruose, insufficienza e inutilità delle vecchie forme, appaiono d'un tratto davanti agli occhi dei laureandi.

Ma qui urge una osservazione che del resto lo studioso avrà già pensato come sottinteso alle nostre considerazioni. Essa si riferisce al nome di Sant'Elia, il quale, da un punto di vista teorico-urbanistico non ha certo precedente alcuno. Nonostante questo, noi lo vediamo splendere come un fenomeno isolato, fisso e a sè stante come una stella che brilla di luce propria, ma che non riesce a fecondare nessuno. Quali furono gli sviluppi sostanziali di quello straordinario manifesto?

Da un punto di vista morale, quella santa predica andò perduta: nessuno la raccolse, tanto è vero che soltanto verso il '30 si ebbe la rimessa di Sant'Elia in altare.

Le determinanti del manifesto, come azione, furono anch'esse esigue e ridotte ad alcuni tipi importantissimi, ma troppo scarsi per poter suscitare un clima: essi furono soprattutto le officine della Fiat al Lingotto, la diga del Tirso, e qualche altro.

Il fatto che non ha permesso a Sant'Elia di approfondire la critica al vecchio mondo e di perfezionare le forme create, è stato, oltre alla scomparsa prematura, la fretta di risolvere sopra un piano urbanistico anzichè ricercare la sostanza propriamente architettonica. Ma questo lato negativo, data la contingenza di un tempo in cui l'arte si spantanava in un marasma decorativo, diventa proprio la somma virtù di Sant'Elia, il quale, preso dalla febbre della « modernolatria », alla vanitosa frivolezza dell'architettura di allora, oppone un'arditissima opera d'ingegneria. Era un vigoroso, capitale richiamo alla realtà, e non per nulla i giovani del « Gruppo 7 », già al tempo della loro prima mostra, esponevano al posto d'onore una tavola del grande rivoluzionario comasco, devoto riconoscimento di una scaturigine geniale.

Sarebbe tuttavia errato far derivare il « Gruppo 7 » da Antonio Sant'Elia. Mentre la preoccupazione di quest'ultimo ebbe un fine propriamente urbanistico, il pensiero del « Gruppo 7 » fu di giungere a un nuovo spirito architettonico, chiaro, non macchinoso, orizzontale, mediterraneo.

Differenza sostanziale, come si vede, tanto è vero che Sant'Elia nel creare i suoi modelli ha davanti il turbinoso fantasma di Berlino e di New York; mentre la fonte ispiratrice del movimento milanese è l'Atene di Pericle, e il senso di una nuova classicità.

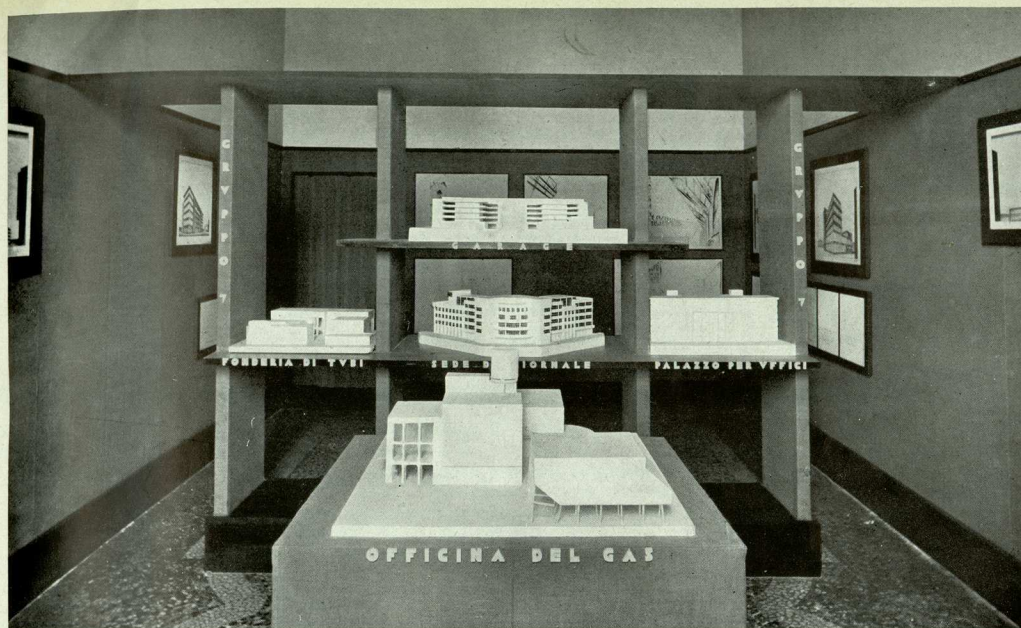
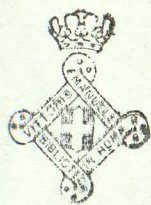
Questi giovani escono dal romanticismo futurista per entrare in una realtà tutta aderente alle esigenze dell'uomo e della sua casa.

Se l'interesse per le idee del « Gruppo 7 » in Italia si manifestava soprattutto nei circoli informati, nelle scuole, e negli ambienti meno tiranneggiati dal predominio borghese; all'estero questo interesse diveniva talmente palese che alla mostra internazionale di Stoccarda, la direzione del grande ente invitava il gruppo a parteciparvi senz'altro, ed è utile ricordare che in quell'estate 1927, la sezione italiana a Stoccarda era quasi esclusivamente rappresentata da opere del gruppo stesso.

Noi possiamo esaminare con occhio critico quelle opere e dire anche francamente come oggi ci appaiono: è evidente che in quei primi anni, la pratica non era ancora giunta alle altezze della teoria; quasi tutti quei modelli risentono di una preoccupazione polemica che immiserisce il fantasma della creazione e ne devia il significato.

Ma qualunque possa essere il giudizio su queste prime opere del « Gruppo 7 », certo è ch'esse partecipano già di uno spirito nuovo, e l'importante è che tale spirito si oppone direttamente a quel « gusto moderno » borghese, per cui la signora del commendatore ordinava allora un salotto da Muzio o da Gio Ponti, come oggi la stessa dama, ligia sempre al « gusto moderno », si fa portare in casa i mobili « stile 900 ».

Ma non si può fare il moderno per partito preso: ecco appunto la evidenza negativa dei Muzio, dei Piacentini e dei Ponti, i quali hanno creduto poter fabbricarsi una sensibilità moderna dall'oggi al domani, e rincorrendo il clima suscitato dal « Gruppo 7 », si sono affrettati a togliere timpani, cornici e aggeggi dalle facciate, aprendo sulle stesse larghe feritoie, o altane sgangherate come uno sbadiglio.

Per essi la modernità si ridurrebbe dunque a un problema di facciata.... Questa ingenuità, caratteristica dell'uomo superficiale e interessato, ha dato come ultimo frutto i modelli per la Casa Littoria, terrificante esempio di incomprensione

1927 *Sopra: Monza - III Triennale - Sala del Gruppo 7, Progetti di Figini, Larco, Pollini, Rava, Terragni; sotto: Stoccarda - Mostra del Werkbrunol, Parete italiana*

architettonica che è stato da noi già notato.

Trascinati dalla polemica per l'architettura, gli uomini di cui sopra hanno pur essi tentato una evoluzione frettolosa; ma un discernimento appena mediocre porta alla facile constatazione che tale presunta evoluzione si è compiuta alla crosta anzichè alla sostanza. Essi non riusciranno mai a comprendere che l'architettura è a tre e non a due dimensioni, che l'edificio deve essere creato dall'interno all'esterno, e che non è cancellando i timpani dalle facciate che si fa opera sociale.

Infine, non c'è differenza tra le loro architetture di una volta e quelle di ora: nel 1925 si chiamavano neo-classiche; oggi si dicono «novecento». Come prima gravava sopra di esse la condanna del falso antico, oggi grava la condanna del falso moderno; e giacchè in ambo le espressioni abbiamo un fattore comune, raccogliamolo a un denominatore unico e diciamo che il peccato originale e indelebile di questa architettura è la falsità.

L'attività del «Gruppo 7» dal 1926 in avanti fu varia e abbastanza nutrita. Partecipazione a mostre nazionali ed estere; pubblicazioni frequenti, e soprattutto, continua, intensa opera di persuasione e di divulgazione ovunque l'occasione di propaganda si fosse presentata.

Punto culminante di tale attività è forse quella Casa Elettrica, *costruita al Parco di Monza nel 1928, che, nonostante i difetti che oggi è facile riconoscerle, fu senza dubbio un punto di partenza per gran parte degli architetti di allora.*

Nel 1931, il «Gruppo 7» veniva assorbito dal MIAR (movimento italiano per l'architettura razionale) allora costituito, organizzazione che non ebbe mai le nostre simpatie per una assoluta noncuranza del fattore intransigenza e per una condotta che fin dal principio era possibile sospettare di faciloneria.

Dopo forse un anno di vita, il Miar scompariva, senza rimpianto di nessuno, e i vecchi membri del «Gruppo 7», riprendevano ciascuno la propria strada giungendo a risultati personali divergenti.

Ma non è delle loro opere che qui s'intende parlare: molte, la più parte di esse, sono suscettibili di un giudizio non sempre benevolo: noi ricordiamo con entusiasmo la casa dell'artista di Figini-Pollini alla Triennale; abbiamo dato il nostro voto incondizionato a molte cose di Terragni; ma certo altrettanto non potremmo fare per Rava, per Frette o per Larco.

Comunque, a parte le opere, il nostro scopo era quello di mettere in giusta evidenza il grande valore morale che ha avuto il «Gruppo 7», negli anni che vanno dal '26 al '30, e di raccogliere attorno a questa rievocazione il significato originario dell'architettura moderna italiana.

Fra gli altri meriti, il «Gruppo 7» ebbe sicuramente quello di fecondare molti buoni spiriti, di incoraggiare le tendenze a una intransigenza a volte esemplare e di preparare tutto quel clima agitato ed eroico nel quale scoppiò, si accese e si sviluppò la polemica per l'architettura, fatto straordinario, come abbiamo già detto, per la cultura italiana, al quale il sottoscritto è pure onorato di aver preso parte.

Ma da questo momento in avanti, la storia dell'architettura moderna italiana potrebbe farla soltanto Bardi, e non so chi non potrebbe autorizzarlo a parlare sempre in prima persona.

CARLO BELLI

CORSIVO N. 166

Quando si è iniziata la vendita dei biglietti della Lotteria di Tripoli, abbiamo letto sui giornali «il nuovo biglietto è esteticamente più accurato; porta sul recto un putto che versa oro da un sacco e il tondo è coronato dalla scritta «a chi tocca tocca». Il disegno è opera del prof. Mistruzzi».

(QUALCHE RIVISTA)

ANNO XIII, numero speciale per il teatro.

Anche i giovani, anzi i giovanissimi, i fortunati che vengon su con le Leve integralmente fasciste polemizzano contro la fine del teatro e per la sua rinascita. Ecco «Anno XIII» la rivista di Vittorio Mussolini che dedica alla questione tutto un numero speciale, nutritissimo, esuberante di idee e di propositi. Vi hanno collaborato oltre al direttore, Cesco Calogrosso, Costantini Onorati, Alessandro Ferrari, Andreolo della Zonca, con vivezza, dando uno scossone al problema. E' un'iniezione di caffeina al vecchio morente.

IL CONCORSO "VIS„

La Società V.I.S. (Vetro Italiano di Sicurezza) bandisce due concorsi per architetti, ingegneri, artisti, tecnici e arredatori, e per gli studenti di architettura, ingegneria e belle arti.

Il primo concorso è riservato ai professionisti progettisti di lavori eseguiti dal 15 febbraio al 28 ottobre 1935 XIII con applicazioni di cristallo «Securit» in base non alla mole dell'applicazione, ma ai requisiti di interesse estetico e tecnico.

Il secondo è riservato agli studenti di Architettura, Ingegneria e Belle Arti i quali dovranno presentare i progetti architettonici e d'arredamento per i tipici caratteri vari dell'impiego del «Securit».

Il concorso è dotato di premi per un totale di 30.000 lire.

Guardiamo con particolare simpatia a questo concorso, perchè coopera in modo efficacissimo, a promuovere quel ramo del progresso tecnico, che è indispensabile per realizzare le opere di carattere particolarmente moderno.

L'Arte nasce prima della Tecnica e la precede nell'ordine del progresso. La Tecnica deve seguire l'Arte da vicino, per risolvere tutti quei problemi che l'Arte pone dettando forme nate da una nuova sensibilità estetica.

Perchè i nuovi materiali creati a questo scopo, possano corrispondere integralmente alla loro funzione, devono essere studiati profondamente anche dal punto di vista tecnico dall'artista che deve usarli sfruttando tutte le loro proprietà.

Le caratteristiche del «Securit», cristallo che attraverso speciali procedimenti di tempera ha perso la fragilità acquistando una resistenza e una elasticità che gli danno proprietà analoghe a quelle dell'acciaio temprato, permettono infinite applicazioni che si valgono di queste sue qualità. Applicazioni che non devono avere solamente caratteri di funambulismo, di acrobazia tecnica di curiosità, ma devono risolvere tutti i problemi pratici inerenti all'uso del cristallo che il gusto moderno ha introdotto in così larga scala nell'edilizia e nell'arredamento.

Parapetti di scale e di balconi, piani mobili e mensole a sbalzo, lastre in particolari condizioni, elementi risolti normalmente con metalli, marmi, legni, trovano nel «Securit» un materiale che agli altri pregi aggiunge quello, meraviglioso, della trasparenza, aiutando la fantasia creatrice dell'artista moderno col rendere realizzabili elementi di particolare valore.

APPARIRE DEL JAZZ

Il jazz al suo primo apparire non sembrava certamente dovesse in un tempo futuro lasciare tracce così sensibili di sè, e si potrà credere che il suo successo sarebbe stato effimero, prodotto unicamente dalla novità e dalla sua particolare attitudine a fare danzare. Oggi è invece un fatto storico (le prime orchestrine da jazz risalgono all'anteguerra) che merita l'attenzione di chi ama approfondire qualsiasi manifestazione dell'arte.

Ormai la storia dopo più di venti anni dal suo primo apparire lo considera come un fenomeno musicale prodotto dalla fusione di razze, secondo particolari riflessi che sfuggono ancora all'occhio attento del critico più meticoloso.

Prima di studiare quali siano le lontane origini del jazz bisogna fare una distinzione importante tra origini immediate e contingenti e origini lontane, entrambe importanti per la storia e l'estetica di questa forma artistica. Il jazz quindi non può essere giudicato come derivazione diretta, completa e immediata della musica africana ma come una derivazione indiretta, sbiadita, attenuata, come un processo lungo di evoluzione, di trasformazione dell'anima primitiva negra al contatto continuo con la civiltà bianca.

I negri sfruttando le qualità innate della loro razza, migliorate a poco a poco traverso le inevitabili relazioni giornaliere con i bianchi, sono giunti a creare una musica inconfondibilmente loro, originale sotto ogni punto di vista. Se si pensa alla musica negra di provenienza africana, ai suoi strumenti primitivi, alla completa ignoranza di qualsiasi principio musicale, al carattere cosmogonico, si è indotti naturalmente a negare qualsiasi correlazione tra questa musica e quella negra d'America non potendosi ammettere che il jazz, complesso imponente di elementi musicali polifonici sia derivato dalle semplici, lineari, scarne melopee delle tribù africane. Ma non su questa base empirica si possono trovare le lontane correlazioni tra le varie espressioni di esponenti di una medesima razza. Su un piano spirituale dobbiamo porci per sondare l'anima negra nei suoi più profondi meandri, per trovarvi i punti di contatto, le radici delle loro manifestazioni artistiche.

Bisogna studiare le popolazioni africane per cogliere qualche rassomiglianza, qualche punto indiscutibile di contatto con i trasmigrati d'America. Problema difficile a risolvere compiutamente date le incertezze e qualche volta anche le inesattezze e le contradizioni nelle note dei viaggiatori ed esploratori che hanno percorso l'Africa con differenti itinerari e quindi conosciuto tribù e popolazioni diverse. Inoltre non tutti questi studiosi sono stati appassionati o competenti musicisti, trascurando spesso di osservare e di annotare particolarità molto importanti per lo studio della musica di quelle regioni percorse. Da ciò si comprende il dubbio che fino a pochi anni or sono minava lo studio sulle origini lontane del jazz. Oggi invece si può con alquanta sicurezza grazie a recenti studi affermare che alcuni caratteri sostanziali di ordine prevalentemente spirituale li troviamo sia nell'africano sia nel raffinato sonatore di orchestrine americane. Uno dei fatti più evidenti di questa unità l'abbiamo nella simbiosi che esiste fra musica e danza tanto nei popoli primitivi dell'Africa (che serve a oggettivare la gioia collettiva in occasione di un avvenimento felice) quanto nelle espressioni dei negri del Nord America. Solidali gli uni agli altri per il fatto delle necessità della vita e dei pericoli comuni a cui sono continuamente esposti tutti i componenti di uno stesso clan o tribù sono tali anche nelle espressioni della gioia, al ritorno da una caccia o da una guerra fortunata, gioia che esprimono in danze e canti accompagnate con musica.

Danza e musica le ritroviamo in una simbiosi ancora più perfetta nei negri di origine emigratoria e nei mulatti delle terre d'America. Qualsiasi dolore e qualsiasi gioia viene espressa con canti e ritmi che sono spesso tramandati di padre in figlio, di generazione in generazione. Il substrato psicologico è lo stesso e uguali sono le più elementari espressioni di vita. La civiltà ha compiuto una grande trasformazione, ha raffinato, sensibilizzato queste manifestazioni primitive.

Infatti come per l'africano i tre grandi moventi d'azione sono la guerra, la conquista del nutrimento e l'amore, che essi esteriorizzano con danze e musiche, così per il negro civilizzato i moventi sono presso a poco gli stessi. Le privazioni della schiavitù, il duro lavoro della terra, i dolori della vita sono i moventi dei canti nostalgici pieni di accorata mestizia (*Spiritual songs*) a carattere mistico e introspettivo; la gioia di un felice avvenimento o la spensieratezza di qualche ora viene espressa con canti vivacemente ritmati specialmente durante le brevi soste nel lavoro delle piantagioni (*plantation songs*).

Questi sono in breve i caratteri spirituali più nettamente simili tra gli indigeni e gli afroamericani.

Il senso ritmico è un senso particolare che si attua in un modo speciale nella razza negra, senso che si è andato sempre più esaltando al contatto con la civiltà bianca e con la conoscenza degli strumenti nostri più adatti a estrinsecare la loro complessa e intima sensibilità musicale. Il senso della sincope e di particolari accentuazioni è stato sempre osservato dagli esploratori sin da tempi molto lontani.

Inoltre il negro canta con il calore della sua terra e la sua voce ha una particolare gamma di sfumature, ha un non so che di veramente notalgico.

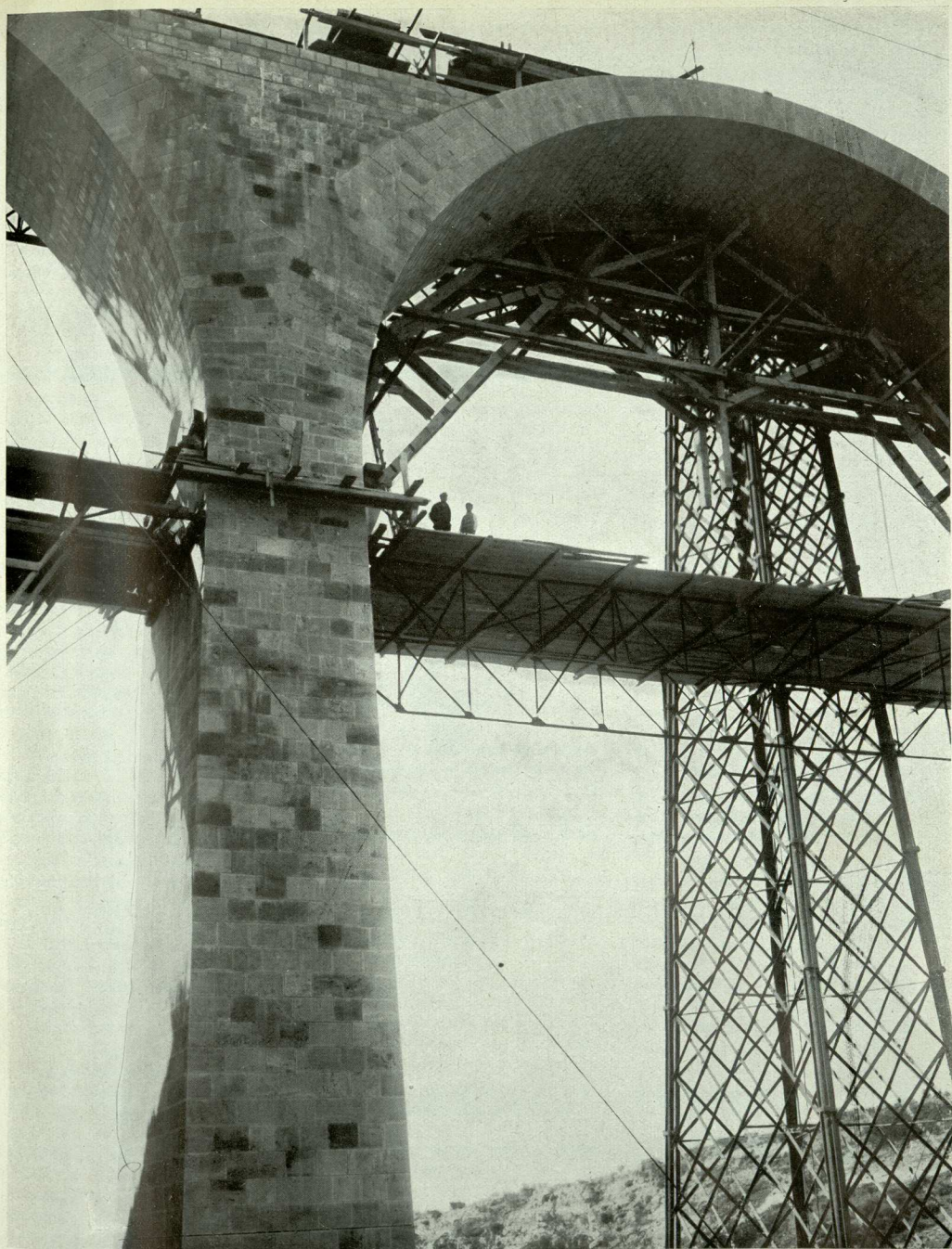
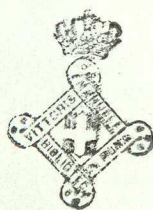
Finchè noi siamo vivi e ben portanti
Siamo gai, cantiamo, danziamo e ridiamo;
Perchè dopo la vita viene la morte;
E allora i corpi imputridiscono ,i vermi li
[mangiano
e tutto è finito per sempre.

Il negro è per sè stesso uno strumento di musica sia per il ritmo che lo anima e sia per l'abilità e le risorse della sua voce. Egli porta in sè l'ideale di tutta la sua musica. Ha una grandissima facilità nell'imprimere a tutto ciò ch'egli assimila un carattere propriamente negro. Fatto molto eloquente è che un europeo non saprebbe pienamente interpretare un *coon-song* perchè non ha lo speciale timbro di voce del negro. D'altro canto, anche se questa musica fosse scritta per note, mancherebbe all'esecuzione il particolare stile negro di trasformazione e di improvvisazione.

Bisognerebbe parlare inoltre dello strumentale africano ma non si può costringere un argomento così vasto entro i limiti di un articolo. Dirò soltanto che il tamburo, il banjo e lo xilofono sono i soli strumenti di origine africana (*tam-tam, marimba* e *balofon*) che sono entrati a far parte dello strumentale di jazz. Tutti gli altri strumenti a fiato compresi i sassofoni sono di origine esclusivamente europea.

Il jazz d'oggi era ieri *ragtime, cake walk* e *coon song* ma in realtà è sempre la canzone negra che è alla base di qualsiasi forma di jazz, dal *jazz hot* allo *straight*.

Ecco in breve sintesi le lontane ma interessanti origini di questa manifestazione popolare d'arte che è il jazz, che rimane e rimarrà sempre un interessante fenomeno, prodotto ibrido sorto dal connubio delle sensibilità di due razze.

AUGUSTO CARACENI

Opere degli Ingegneri - Un ponte sul Mugnone

(TRAME DI FILMI)
IL TAVOLINO A TRE GAMBE

Protagonista: Un tavolino a tre gambe. Nero, con decorazioni a intaglio dorate. Sul piano, rose e viole del pensiero dipinte e incrostate di scaglie di madreperla, circondate da una greca complicatissima.

E' costruito per una coppia di sposi, nel 1890: portato in casa il giorno delle nozze. Casa di agiati borghesi. Congratulazioni per i regali: ammirazione per la solidità del tavolino, «tutto noce massiccia», «durerà cento anni», «lo erediteranno i figli dei vostri figli». Strizzatine d'occhio all'accenno: pudori. Pranzo di nozze: i familiari.

Passato il tempo della luna di miele, il tavolino diviene tavolo da lavoro per la donna che, a sera, sotto la lampada, attende irosamente il marito vitaiolo. La prima ammaccatura il tavolo la riceve durante una scena di gelosia. Pare accertato che il marito abbia un'amante. Intorno al tavolino la famiglia della sposa (madre, rassegnata e umile — padre, scrittore manzoniano — zio, ex colonnello) discute le sanzioni da prendere.

Ma il tempo di mettere in atto i propositi viene a mancare. Guerra d'Eritrea. Fittizia riconciliazione della partenza. Durante l'assenza del marito la donna conosce un tipo di irresistibile quarantenne. Al ritorno del marito nuovi litigi perchè è lui oramai a divenire geloso. Separazione: il tavolino resta alla moglie. Ma il marito non si rassegna. Una sera irrompe in casa della moglie e la trova con l'amante. Revolverate: grosso processo scandalistico «fin de siècle». Il tavolino, su cui si è appoggiato l'amante, leggermente ferito, è in Tribunale, fra i corpi di reato. L'avvocato se ne avvarrà per fare dell'eloquenza sulle poche goccie di sangue che l'hanno spruzzato.

Sul tavolino abbandonato, a notte, nella Corte vuota, *finisce il secolo*.

Del tavolino, nessuno vuol saperne più nulla. Se lo prende l'usciere del Tribunale: occultista, appassionato di spiritismo. E' comodo per le sedute spiritiche che riuniscono in casa dell'usciere tutto un mondo buffo e di signore intellettuali e romantiche: fra questo mondo, due giovani. La figlia dell'usciere e un giovane timorato figlio di una vedova inconsolabile d'un marito che non è mai esistito.

Le sedute sono un buon pretesto per il giovane per avvicinare la ragazza. E sotto al tavolo si iniziano gli approcci: la ragazza spera di essere sposata, e lascia spingere le cose fino alle ultime conseguenze.

Il giovane timorato si affretta a rinnegare ogni responsabilità, validamente appoggiato dalla madre. La ragazza abbandona la casa e si crea una casa sua: tra il mobilio che il padre le regala è il tavolino.

Il quale finisce così in una piccola stanza che poco a poco si trasforma: la ragazza è divenuta una mantenuta di media classe. Per un po' di tempo il tavolo resta in salotto, e assiste alle riunioni delle amiche e degli amici della mantenuta. Poi passa in cucina, infine in soffitta.

Di qui è tratto alla morte della donna: venduto all'asta insieme al resto del mobilio, è acquistato da un Circolo Regionale. Ripulito, è posto in una sala.

Vita del Circolo: scorcio del 1913, primi del '14. Guerra di Libia, socialismo, scioperi. Sul tavolo si giuoca, intorno si discute, si fa della politica. La grande guerra si va avanzando. Il circolo si svuota. Restano donne che fanno indumenti per i militari, vecchi che hanno i figli alla guerra: sul tavolo si ammonticchiano maglie di lana e scaldaranci. Poi, bandierine tricolori e coccarde.

Dopoguerra. Il Circolo è retto da amministratori socialisti, che per favorire un «compagno» commerciante di mobili, stabiliscono di rinnovare l'arredamento delle sale. Il tavolino finisce da un rigattiere. Lo acquista un giovane che lo porta, come primo mobile, in una stanza nuda e vuota. Altri mobili si aggiungono; si sta ammobiliando la sede di un Gruppo Fascista.

I giovani ridono della decorazione del tavolino: lo ripuliscono, levando la vernice e i pezzi di madreperla e ridipingendolo. In chiaro: ci scrivono sopra a stampatello «Viva Mussolini».

Ora serve un po' a tutto: ci si mangia, si posano le «sipe», si segnano gli iscritti, ci si mette anche a sedere sopra. E un giorno una gamba cede. Ma la riattaccano: un cartello scherzoso avverte che si tratta di un residuato di anteguerra: fragile; proibito prenderlo a calci e tirarci bombe.

Ma l'attività si fa più febbrile: ordini, mobilitazione. Nella sede il tavolo resta ancora una volta solo, nella notte. E' la *Marcia su Roma*.

Il Gruppo Fascista si trasforma in Gruppo Rionale. Il tavolino serve ancora qualche tempo, per l'addetto alle Opere Assistenziali. Poi un giorno, è regalato insieme ad altra mobilia ad una famiglia di contadini che si è trasferita in migrazione interna in una zona bonificata.

E' posto accanto all'ingresso della casa, con un bel vaso di piante sopra. Fa decorazione: intorno ci giuocano i bimbi, e, seduti sulle panche e le pietre, i contadini mangiano.

JACOPO COMIN

CORSIVO N. 167

Questa polemica sui giovani, che fanno tutte le mattine (come materia di riempitivo), ormai di prescrizione, sta per esaurirsi nei fatti concreti della partecipazione via via più nutrita dei giovani alla vita nazonale. Alle parole e alle discussioni subentra la realtà concreta del problema risolto.

E' il ricambio naturale delle generazioni che avviene. Questo ricambio non va forzato e il Fascismo non lo ha forzato. Ogni nuova generazione non sorge in contrasto con la generazione che l'ha preceduta, ma le succede nella ruota del tempo e nel giro degli eventi e dei progressi. Le generazioni non si staccano decisamente le une dalle altre: chi saprebbe definire un contrasto tra la nostra e la passata generazione? Padri e ragazzi hanno combattuto insieme una guerra e hanno realizzato insieme una rivoluzione.

Quelle correnti che avrebbero preteso la esclusione totale delle passate generazioni dalla vita pubblica per attuare un cambio totale di guardia, sono sempre apparse correnti non del tutto comprese dallo spirito della Rivoluzione mussoliniana.

Il ricambio oggi avviene normalmente, mentre i migliori delle generazioni passate stanno benissimo a fianco dei giovani, come stanno benissimo a fianco dei giovani persino i ragazzi che intendono che cosa vuol dire giovinezza fascista.

Nei ranghi del Fascismo sono giovani il garibaldino e l'avanguardista: a patto che intendano la norma di vita di Mussolini. P. M. B.

CORSIVO N. 168

Uno di questi patti è precisamente quello che tutti i garibaldini riconoscano nell'avanguardista quello che con lui combatte per lo stesso fine e che ha il diritto di partecipare attivamente alla vita della nazione.

Purtroppo molti di quelli che sono arrivati sono ancora preoccupati di tagliare i ponti dietro a sè. B. B. P. R.

CORSIVO N. 169

Prendo spunto da quanto è detto in un recente numero di « Critica Fascista » in cui si commenta e si propone, in seguito al mio articolo apparso su « Quadrante » 20. Dice il commento: « la città dev'essere secondo noi, corporativa non solo dal punto di vista del piano regolatore, ma in tutta la sua organizzazione e nella sua vita ».

Questa è la conclusione logica che mi ero riservato di trarre dopo un'esame più ampio e documentato della questione.

Affermavo difatti, traverso una breve analisi dello stato attuale delle città italiane, e del modo col quale i problemi vitali di queste città vengono affrontati e risolti, e più ancora del modo col quale tali problemi vengono impostati, che il « regime corporativo non è solo un problema politico, ma è principalmente una etica, un modo di vita che deve sostituirsi di pari passo con l'evolversi delle corporazioni, alla organizzazione sociale attuale ».

Prospettavo (per Littoria) un difetto di ordine tecnico, facilmente ovviabile, che toglie alla purezza del concetto, col quale la città fascista era stata concepita, il carattere altrettanto puro di città fascista.

Questo, per dire come gli urbanisti ai quali sono state affidate le prime pietre della nuova città, non siano stati affatto all'altezza del concetto di « città fascista ». Fascista nell'impianto urbanistico (conscia cioè della missione che nel complesso dello Stato deve assolvere), e, di conseguenza, nella sua organizzazione, e quindi nella sua vita.

E questo è vero, in quanto Littoria e Pontinia ultimamente (concepite sotto i nostri occhi giovani, ed alle cui strade e viali, piazze e giardini, volevamo degnamente affidare la perpetuazione di una volontà nuova e precisa, ma soprattutto intransigente a quanto sa di vecchiume adattato e rinnovato per l'occasione) non rispecchiano affatto (nella loro realizzazione urbanistico-architettonica) le speranze che in loro avevamo riposto.

Speranze che ci autorizzavano a immaginare Littoria e Pontinia su un piano altrettanto lontano da quello di una qualsiasi città italiana, quanto le corporazioni dai regimi passati; oppure per restare nel soggetto, quanto una città romana da una medioevale, o da una romantica.

Mentre invece, se non fosse scritto su ogni via e su ogni muro l'anno dell'era fascista, molte volte saremmo indotti a crederci non in una « città fascista » per nascita ma in una qualsiasi cittadina del nord o sud, alla quale siano state, con poca spesa, rimodernate ma non troppo le facciate, raddrizzate ma non del tutto le strade.

Dov'è la disciplina anche in urbanistica e dov'è l'unità di intenti anche in architettura?

Forse che la chiesa di Pontinia, goticheggiante con la torre finto organo; o la casa divisa in quattro parti, due bianche e due nere alternate a scacchiera, per scegliere due soli esempi, sono la rappresentazione di quello spirito rinnovatore limpido e cristallino che il fascismo ha posto alla base dello sviluppo della nazione?

Non si ricorra da parte di quei signori architetti con la barba alla scusa che « l'arte è arte e non ha nulla a che vedere con la vita della Nazione ». Sarebbe come dire: io non mi occupo di politica perciò non sono nè fascista nè antifascista.

O si è architetti e urbanisti dell'Anno XIII cioè consci della responsabilità che ci si assume verso i cittadini che dovranno abitare la città, verso la vita che dovrà svolgersi nella città, verso lo Stato stesso, o non lo si è; e allora si rinuncia e si passa giustamente ma dignitosamente in pensione.

Perchè, con una frase di « Critica Fascista »: « la città è stata la prima in ogni periodo politico a riflettere l'orientamento dello Stato ».

Da Tungad alle città egiziane, dall'acropoli greca al foro romano alla città stellare e fortificata del medioevo, possiamo sempre riconoscere l'impronta che caratterizzava la vita sociale nelle sue molteplici forme, di ogni singolo periodo. Non si dica che nell'impianto urbanistico di Littoria e Pontinia, prima trama sulla quale dovrà costruirsi e svolgersi la vita della futura città, si riconoscono le caratteristiche della nostra epoca, dell'epoca che passerà alla storia sotto il nome di corporativa.

Si riconoscono, forse, perchè sono nuove e appena finite le due città. Ma una moneta falsa, anche se nuova, è sempre falsa.

E. P.

MASSIMO BONTEMPELLI E P. M. BARDI
DIRETTORI; P. M. BARDI DIRETTORE RESPONSABILE
SOCIETÀ GRAFICA G. MODIANO - MILANO
CORSO XXVIII OTTOBRE, 100

Rivestimenti di scale in cemento armato nelle moderne costruzioni

Nelle costruzioni moderne sul rivestimento in marmo o pietra lucida di una scala si stendono oggi di solito delle passatoie in tessuto o altro materiale, allo scopo o di ovviare alla naturale sdrucciolevolezza della pietra stessa, o di aumentare il fasto e la proprietà della costruzione.

La gomma è il materiale, tra questi, da tutti ormai riconosciuto il solo capace di assolvere a tutti i compiti estetici e pratici ad un tempo per cui è stato applicato, di dare cioè alla costruzione la morbidezza, afonicità, sicurezza di transito, igiene, eleganza e decoro, richieste e che sia di una durata veramente eccezionale.

Ma perchè allora restringere ad una stretta passatoia tante e buone qualità? Perchè non estenderle a tutta la larghezza della scala, anzi, meglio, **perchè non sostituire il marmo e la pietra, tanto costosi, direttamente con tale ottimo rivestimento in gomma stampata?**

È con questi concetti di applicazione che oramai i rivestimenti di gomma per scale, sono usciti dalla difficoltà che il costo poneva ad una loro più larga diffusione, cosicchè ora l'architetto potrà finalmente, applicando direttamente la gomma sul cemento giocare liberamente su tutti gli effetti cromatici, sia di contrasto che di massa, per raggiungere quei fini artistici che egli si propone, e darà contemporaneamente alla sua costruzione un rivestimento del tutto igienico perchè la gomma è di facilissima pulizia e non si altera ai disinfettanti e agli acidi più comuni, un rivestimento economico sia per la spesa di impianto minore di quella del marmo, sia per quella di manutenzione perchè la gomma non assorbe macchie, è impermeabile, ama essere lavata con acqua (cere e grassi la deteriorerebbero) un rivestimento che gli renderà, insomma, esteticamente bello e praticamente apprezzato il suo lavoro.

E non solo per scale nuove si fa un tale uso della gomma, ma anche opportunamente per opere di riadattamento ed abbellimento di scale vecchie, o rovinate dall'uso o di costruzione troppo economica per le nuove esigenze dei tempi, per zoccolature, per pavimentazione ecc.

A questo punto troviamo più opportuno rimandare il lettore ad attingere altre notizie e particolari alla **Soc. It. Ind. GOMMA & HUTCHINSON** specializzatasi in questi tipi di rivestimenti che metterà a sua disposizione per ogni fabbisogno o richiesta, tecnici pratici, una lunga esperienza in materia, e una ricca serie di tipi e colori di gradini e rivestimenti in gomma di sua Italianissima fabbricazione.

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI e la partecipazione dei suoi assicurati agli utili d'Esercizio.

Le percentuali di partecipazione agli utili assegnate agli assicurati e le relative somme accantonate a partire dal 1930, risultano dal seguente prospetto:

Esercizio 1930 (3 — per mille delle somme assicurate):	L. 13.152.917,—
„ 1931 (3 ½ „ „ „ „ „):	„ 15.568.890,—
„ 1932 (4 — „ „ „ „ „):	„ 18.904.350,—
„ 1933 (4 ½ „ „ „ „ „):	„ 20.462.973,—
Complessivamente, quindi, nei primi quattro esercizi	L. 68.089.130,—

in aumento dei capitali assicurati con le polizze in vigore. Per l'esercizio 1934 la quota di partecipazione non sarà certamente inferiore al 4 ½ per mille.

ESEMPIO: Um professionista di anni 28 si assicura nella forma così detta "Mista" per la somma di L. 100.000 e stabilisce la durata del contratto in anni 32, durante i quali pagherà un premio annuo di L. 2.550.

Al termine del contratto l'Istituto verserà al contraente la somma convenuta di	L. 100.000,—
più gli utili che, nella percentuale-base del 4 ½ per mille da noi presa ad esempio, sommeranno a	„ 13.050,—
Complessivamente quindi l'interessato ritirerà	L. 113.050,—

invece delle L. 100.000 assicurate, che risulteranno così aumentate di oltre il 13 per cento. Se poi il professionista venisse a mancare prima della scadenza del contratto, nessun premio dovrebbe essere più pagato e la somma assicurata in L. 100.000 sarebbe immediatamente versata ai beneficiari insieme con gli utili accumulati durante gli anni di contratto trascorsi.

Rivolgersi per chiarimenti alle Agenzie Generali dell'**Istituto Nazionale delle Assicurazioni.**

ILVA

MINIERE DI FERRO DI MANGANESE

ALTI FORNI FORNI A COKE

ACCIAIERIE LAMINATOI

COSTRUZ. METALLICHE BOLLONERIE. FONDERIE

CEMENTERIE

PERSONALE OCCUPATO: 21.000
AREA TOTALE STABILIMENTI M² 6.000.000
" " COPERTA " 1.200.000
FORZA MOTRICE CONSUMATA: 300.000.000 KWO
DI CUI 50 % DI PRODUZIONE SOCIALE

TIP ARRARA - ABBIATEGRASSO

FIAT
Ardita Sport
QUADRANTE